que sais-je ?

LE BLUES

GÉRARD HERZHAFT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

42

QUE SAIS-JE ?

Le blues

GÉRARD HERZHAFT

Troisième édition mise à jour

20e mille

ISBN 2 13 046544 7

Dépôt légal — 1re édition : 1981
3e édition mise à jour : 1994, juin

© Presses Universitaires de France, 1981
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Le blues est aujourd'hui une musique reconnue, appréciée et pratiquée dans le monde entier. Longtemps simplement considéré comme un genre-source (du jazz puis du rock notamment), le blues est désormais une musique à part entière dont le succès ne cesse de s'amplifier. Ce qu'attestent les ventes de disques, la participation aux concerts et festivals, la place du blues dans la presse non spécialisée, l'augmentation vertigineuse du nombre d'adeptes du genre dans toutes les couches sociales et toutes les classes d'âge et, fait significatif, l'emploi généralisé (et parfois abusif) du terme *blues*.

Un oracle aurait annoncé ce phénoménal succès international, qui est certainement davantage qu'une mode passagère, aux créateurs originaux du blues, Charlie Patton ou Blind Lemon Jefferson, ceux-ci auraient accueilli la prédiction avec incrédulité et incompréhension.

Car, pendant longtemps, le blues a essentiellement été le véhicule chanté et joué de la communauté noire du sud des Etats-Unis. Pauvres, méprisés, illettrés, exploités, rejetés par un système ségrégationniste très dur, les Noirs ont *vécu* le blues et ne l'ont pas choisi. Les Blancs américains, du Sud comme du Nord, ont très tardivement pris conscience de l'incomparable richesse du blues, de sa vigueur, de sa puissance émotionnelle et de son originalité, une des rares musiques indigènes à l'Amérique postcolombienne.

A l'exception de quelques pionniers américains, la recherche ethnomusicologique en matière de blues a longtemps été l'apanage des Européens, Britanniques et Français notamment. Il faudra en fait attendre les années 80, puis surtout les années 90, pour que l'Amérique s'avise de l'importance du blues dans sa culture.

L'histoire du blues, son évolution, ses mutations successives sont inséparables de la longue remontée à la surface du peuple noir américain pour qui, pendant plusieurs décennies, le blues a été plus qu'une musique, son principal moyen d'expression, jouant dès lors également un rôle sociologique et psychologique communautaire. En réalité, le blues a été une ethnomusique mais dans des conditions sociohistoriques telles qu'il a pu être exploité commercialement avant de devenir l'objet d'études savantes ! Ce n'est donc que par une approche de ce type — ethnomusicologique, sociologique et historique — qu'on peut réellement comprendre le blues et lui redonner sa place exacte dans la civilisation américaine.

Né d'une juxtaposition et d'une fusion de traditions orales (celtique, africaines, espagnole et, n'oublions pas, peau-rouge), le blues a longtemps défié les habitudes de l'écriture musicale savante et les règles européennes du solfège et de l'harmonie. Beaucoup d'incompréhensions viennent de là.

Toute étude du blues doit s'appuyer sur quelques rares sources écrites, sur l'écoute attentive et comparative des enregistrements sonores depuis 1920 (date du premier disque de blues) et sur les interviews irremplaçables des plus anciens musiciens de blues vivants, qui ont souvent suivi ou même précédé l'évolution accélérée de leur peuple et de sa musique. Car n'oublions pas qu'un siècle seulement

sépare la fin de la guerre de Sécession et l'émancipation des esclaves noirs de la reconnaissance internationale du blues !

Ce court ouvrage se veut la synthèse de nombreuses années de consultation de toutes ces sources, de nombreux témoignages et interviews parfois réalisés par nous-mêmes (et dont certains sont utilisés ici pour la première fois), d'une connaissance intérieure et extérieure de cette musique et des gens qui l'ont créée, les Noirs du sud des Etats-Unis. Il vise à mieux situer l'une et les autres, à les faire comprendre et, c'est notre souhait le plus cher, à les faire aimer.

Chapitre I

LE BLUES ?

Une définition complète et précise du blues est chose malaisée car, si le blues est bien sûr une musique, il a été aussi beaucoup plus que cela pour les Noirs américains qui l'ont créé. Et si les spécialistes analysent (souvent de façon confuse) le blues en termes musicaux, les créateurs de cet art n'en parlent jamais que de façon lyrique.

Sur le plan musicologique, le blues — comme toute la musique du sud des Etats-Unis — utilise la gamme pentatonique avec, souvent, une quinte bémolisée (la seule véritable *blue note*, car la bémolisation de la tierce et de la septième fait partie intégrante de la gamme pentatonique mineure).

Avec la ségrégation, les Noirs ont favorisé la pentatonique mineure tandis que les Blancs (dans la musique Hillbilly) la pentatonique majeure. Désir ou nécessité de se différencier, ce qui n'avait pas été le cas auparavant dans la musique folklorique sudiste. Encore faut-il considérablement nuancer cette affirmation : de nombreux bluesmen — et non des moindres, Lonnie Johnson ou B. B. King — pratiquent largement la gamme pentatonique majeure. Tout un courant du blues (la branche texano-californienne) utilise souvent la gamme diatonique mineure... Les exceptions à une règle au demeurant jamais fixée sont notables et très fréquentes.

Une chose est certaine : l'explication européo-centriste du blues qui avait encore cours il y a quelques années (« La gamme du blues naît de la contamination de la gamme diatonique occidentale par le système africain ») semble aujourd'hui définitivement abandonnée.

Le système pentatonique est d'origine extrême-orientale, général en Chine, Japon, Indonésie, nombreux peuples de la steppe... Il est pratiquement absent en Europe. Sauf dans le monde celtique aux origines mystérieuses mais probablement asiatiques, et replié sur son Finistère européen depuis l'Antiquité. Malgré des affirmations souvent gratuites, le système pentatonal est assez rare en Afrique dont les musiques sont riches, multiples et foisonnantes, et ne sauraient se réduire à un modèle exportable tel quel. La rencontre Afrique-Europe en Amérique a d'ailleurs donné de très nombreuses formes musicales du Nord au Sud du continent qui sont très différentes les unes des autres.

La pentatonique est aussi pratiquée par les Indiens d'Amérique du Nord — ils viennent d'Extrême-Orient —, notamment par les Cherokees, les habitants majoritaires de la basse vallée du Mississippi jusqu'en 1832 ! N'oublions jamais que les esclaves noirs fuyant les plantations — les marrons — trouvaient toujours refuge et prenaient souche chez les Cherokees.

Quoi qu'il en soit, le poème de douze mesures avec une versification AAB fréquente qu'on appelle blues a une existence musicologique identifiable, mais fluctuante et approximative.

Mais la caractéristique essentielle et la plus originale du blues est le *swing*. Le rythme est la base même d'une musique dansée. Il existe bien sûr partout aussi bien en Afrique qu'en Europe ou en

Asie. Mais comme l'ont fait remarquer quelques auteurs perspicaces, tel Denis Constant-Martin (1), le balancement à contretemps — le swing — n'existe sous cette forme nulle part ailleurs qu'en Amérique. Et, fait important, on trouve cette contre-mesure presque partout parmi les esclaves noirs du continent américain.

« Une alternance régulière entre le temps et le contretemps qui s'appellera lokan ou reprise aux Antilles, lewoz ailleurs et swing en Amérique du Nord » (1).

Denis Constant-Martin propose une ébauche d'explication en se basant sur l'ethnopsychanalyse, tout à fait séduisante pour comprendre ce phénomène constaté mais jamais clarifié. N'oublions jamais que la musique est le vecteur de la danse dans l'Amérique des plantations comme dans les cultures populaires et africaines à cette époque, non le contraire. Pour l'esclave noir, le rythme du corps est la seule façon de signifier ce qui lui reste de liberté.

Avec le swing, le corps noir est libre de se balancer à contretemps, comme il veut, quand il veut malgré les chaînes ou la mutilation. Le swing qui prend le contre-pied absolu du rythme « officiel » crée une communauté d'identité entre ceux qui le pratiquent : les esclaves noirs, d'origines ethniques et géographiques très disséminées.

Enfin, le swing est licite. Il est la seule forme d'expression qui peut être utilisée partout : pour la danse, pour le travail, pour la prière.

Le swing affirme chez les Noirs la liberté de leur corps mais aussi, au-delà, la liberté de leur âme.

(1) Denis CONSTANT-MARTIN, Filiation or innovation ? Some hypotheses to overcome the dilemma of Afro American music's origins, *Black Music Research*, vol. 11, n° 1, 1991.

« Je suis insaisissable. Je me balance quand je veux, comme je veux, hors des ordres et des ordonnancements. » Telle pourrait être la signification du swing. Comment ne pas voir un lien entre le swing et les nombreuses croyances de liberté « magique » qui se sont développées parmi les esclaves noirs en Amérique ?

Toujours est-il que c'est ce swing qui fait l'attrait — et quel attrait ! — du blues, pas la progression des accords ou le déroulement harmonique. Le vrai bluesman swingue le rythme mais swingue aussi chaque note, chaque phrase, chaque murmure, nous oserions dire chaque silence. Or, cette manière n'existe vraiment nulle part ailleurs.

Mais qu'en pensent les créateurs noirs eux-mêmes? Egrenons les titres de quelques-uns des blues les plus connus :

Blues is a feeling (Le blues est un sentiment) ; I'm drinking my blues away (Je bois pour me débarrasser du blues) ; Blues, stay away from me (Blues, éloignez-vous de moi) ; The blues will never die (Le blues ne mourra jamais).

Robert Johnson, dans le célèbre *Walkin' blues*, va plus loin et précise :

« Some people tells you the worried blues ain't so bad / But it's the worst feelin' a good man 'most ever had »

que nous ne pouvons que bien platement traduire par :

« Certains vous diront que ce blues obsédant n'est pas si terrible / mais c'est le pire sentiment qu'un homme puisse jamais éprouver. »

Et le pianiste-chanteur Little Brother Montgomery décrit sa rencontre avec le blues, magnifiquement personnalisé dans *First time I met the blues* :

« The first time I met the blues, I was walking through the woods / He knocked at my house and done me all the

harm he could / Now the blues got after me Lord and run me from tree to tree / You should have heard me begging : « Mister blues, don't murder me » / Good morning Mr Blues, what are you doing here so soon ? / You be's with me in the morning and every night and noon » (La première fois que j'ai rencontré le blues, il marchait à travers les bois / Il frappa à ma porte et me fit le plus de mal qu'il pût / Maintenant, le blues m'en veut et me poursuit d'arbre en arbre / Tu aurais dû m'entendre implorer : « M. Blues, ne m'assassine pas ! » / Bonjour, M. Blues, que fais-tu ici si tôt ? / Tu es avec moi dès le matin, mais aussi chaque nuit et chaque après-midi). »

Le blues a été la création spontanée du peuple négro-américain qui, rejeté dans l'isolement et le désespoir par l'esclavage et plus encore par la ségrégation, a chargé de toute son émotion une des formes d'art qui lui fût véritablement ouverte en Amérique : la chanson populaire. Dès lors, le blues, pour être compréhensible, se doit d'être replacé dans son contexte réel : l'itinéraire historique, psychologique, sociologique des Noirs en terre américaine dont il a été l'expression privilégiée et dont il a suivi l'évolution et épousé les contours.

C'est à cette étude que nous allons maintenant nous attacher.

CHAPITRE II

NAISSANCE DU BLUES

C'est dans le journal de Charlotte Forten (1) qu'apparaît pour la première fois le terme « blues ». Charlotte était une Noire née libre dans le Nord, qui avait poursuivi des études et était devenue institutrice. Après quelques années d'enseignement dans l'Etat du Maryland, elle avait choisi — à la demande du propriétaire des lieux — d'apprendre à lire aux esclaves d'Edito Island en Caroline du Sud et elle y a séjourné de 1862 à 1865. Elle a tenu un journal presque quotidien de ces années, notant surtout les difficultés de tous ordres qu'elle rencontrait dans sa tâche. A la date du dimanche 14 décembre 1862, elle écrit, bouleversée par les cris montant des quartiers d'esclaves :

« Je suis rentrée de l'église *avec le blues*. Me suis jetée sur mon lit et pour la première fois que je suis ici, je me suis sentie très triste et très misérable. »

Elle ne précise pas les relations éventuelles du blues avec une quelconque expression musicale, mais elle note cependant quelques jours plus tard (18 février 1863), parlant de la chanson *Poor Rosy* :

« Une des esclaves m'a dit : « J'aime *Poor Rosy* plus que n'importe quelle autre chanson mais pour bien la chanter, il faut avoir le cœur gros et l'esprit inquiet. » »

(1) Charlotte FORTEN, *A free negro in the slave era*, New York, Mac Millan, 1961.

Nul doute que ces termes mêmes définissent l'humeur nécessaire au blues, comme en témoignent des dizaines d'interviews d'artistes. Si *Poor Rosy*, telle que nous connaissons cette chanson par les quelques versions enregistrées après 1920, n'est pas à proprement parler un blues mais plutôt une sorte de ballade très rythmée, et si nous savons que le blues n'existait probablement pas à l'époque où Charlotte Forten se trouvait à Edito Island, l'*esprit du blues*, lui, existait déjà et le terme *blues* avec toutes ses connotations dépressives et cafardeuses était certainement largement répandu parmi les Noirs. Il est significatif que Charlotte Forten n'éprouve pas le besoin d'expliciter le terme qu'elle vient d'employer, alors qu'elle le fait de nombreuses fois pour d'autres mots.

Si le terme *blues* dans son sens actuel semble avoir été d'usage courant au milieu du XIX^e^ siècle, l'origine même du mot est très incertaine. Il n'existe à notre connaissance aucune explication écrite quand à la naissance de ce terme avant 1960 et les premières recherches scientifiques sur cette musique. Même un folkloriste aussi averti qu'Alan Lomax qui a enregistré des centaines de chansons et d'interviews de musiciens noirs pour la Bibliothèque du Congrès dans les années 30 et 40 employait le terme *blues* comme un terme du langage courant, sans jamais chercher à approfondir son étymologie.

I. — La musique des Noirs durant l'esclavage

1. **Nature.** — Ce qu'était la musique des esclaves noirs, l'actrice anglaise Fannie Anne Kemble, qui s'était mariée à un riche planteur de Georgie,

nous en donne une idée dans son *Journal d'un séjour dans une plantation de Georgie (1938-1939)* (2) :

« ... (les chansons des Noirs) sont... extraordinairement sauvages et difficiles à relater. La manière dont le chœur éclate entre chaque phrase de la mélodie que chante une voix soliste est très curieuse et efficace. »

Elle précise un peu plus la fonction de ces chants : rythmer le travail et le faire apparaître plus léger.

Ce qui permet au congressiste Daniel C. De Jarnette, revenant en 1860 d'un voyage dans les plantations de Sud où il a entendu les esclaves chanter en travaillant, de noter sans ironie dans un de ses discours au Congrès :

« Les nègres des plantations chantent en travaillant... Je l'affirme... il y a plus de joie de vivre et de bonheur sans nuages chez les esclaves du Sud que parmi aucune autre population laborieuse du globe. »

Les *Notes sur l'Etat de la Virginie* de Thomas Jefferson (3) sont aussi extrêmement intéressantes car l'auteur y décrit de façon détaillée les instruments de musique utilisés par les Noirs au milieu du XIX^e^ siècle, en particulier le banjor, l'ancêtre du banjo, qui semble avoir été une adaptation subtile de plusieurs instruments d'origine africaine ; le *fiddle*, ce violon populaire d'origine irlandaise et dont beaucoup d'esclaves noirs semblent avoir appris à jouer. Il n'y a bien sûr pas trace de la guitare dans la description de Jefferson, ce qui ne saurait surprendre puisqu'à part dans les Etats du Sud-Ouest (Texas, Californie) sous influence espagnole, cet instrument ne fera vraiment son apparition en Amérique qu'au début du XX^e^ siècle.

(2) New York, Knopf, 1961.
(3) Thomas JEFFERSON, *Notes on the State of Virginia*, 1955, University of North Carolina Press.

Ce qui peut davantage étonner est que Jefferson ne révèle aucune trace de tambours parmi les esclaves noirs. Le *Black Code* appliqué par les planteurs du Sud stipule que les esclaves n'auront pas le droit de jouer des tambours ou des flûtes qui « pourraient être utilisés comme en Afrique, en tant que moyens de langage et de communication... et pourraient servir à inciter à la révolte » (4).

2. **Fonction de la musique.**

A) *Le travail des champs.* — Ce « Code noir » nous éclaire de façon très précise sur les possibilités d'expression qu'avaient les esclaves ; les Noirs arrachés à l'Afrique étaient considérés uniquement comme un cheptel humain destiné au travail. La seule chance de survivre pour l'esclave noir était d'être un bon outil de travail. Toute capacité de quelque nature que ce soit dont faisait preuve l'esclave était utilisée par le maître si cela pouvait servir au travail. Cela s'applique parfaitement à la musique : le chant traditionnel africain (avec un soliste et le répons en chœur du groupe) qui rythmait les travaux des champs en Afrique de l'Ouest a, semble-t-il, été transposé tel quel sur les plantations américaines. Il s'agit, bien entendu, des *work-songs*, encore employés jusque vers 1960 dans les pénitenciers du Sud pour repris de justice noirs.

B) *La religion.* — Mais une société aussi profondément chrétienne que celle des planteurs esclavagistes du Sud ne pouvait bien sûr pas avouer franchement cette utilisation de l'homme noir comme unique bête de somme. Après avoir longtemps fait mine de considérer les nègres comme des demi-

(4) *Black Code of Mississippi.*

singes, on les évangélisa en masse, leur apportant ainsi le bonheur de croire en Jésus. Très rapidement, et probablement dès le début du XIX^e siècle, le chant religieux devint un des moyens d'expression privilégié (parce que, bien sûr, autorisé) du génie africain. Avec une considérable capacité d'adaptation, les esclaves noirs transformèrent les hymnes baptistes et méthodistes en ces chants religieux mêlant les origines africaine et européenne et qui se sont répandus dans le monde entier sous le nom de « negro-spirituals ».

Les Noirs donnèrent aussi un sens très particulier à ces thèmes puisés dans la Bible, et en majorité dans l'Ancien Testament. Dès 1859, le Révérend David Mac Rae, d'origine britannique, visitant le « Sud profond » note (5) :

« Il y a dans les chants religieux des esclaves noirs un mélange de profonde tristesse et de joie fervente vers le Paradis qui fait suggérer qu'ils sont pressés de rejoindre Jésus pour être enfin libres. »

Mais si ce désir de mort est effectivement souvent présent, on ne peut non plus nier que « traverser le Jourdain » signifiait aussi devenir libres. En tout cas, les récits des souffrances et des peines du peuple juif dans l'Ancien Testament ont eu une résonance très profonde chez les esclaves noirs qui se sont visiblement identifiés aux Hébreux fuyant la captivité en Egypte vers la Terre Promise. Il fallait être singulièrement sourd pour ne pas discerner dans un des negro-spirituals les plus célèbres :

« Go down Moses, way down in Egypt's land / Tell old Pharahoh, let my people go » (6)

un appel à l'émancipation.

(5) David MAC RAE, *Sketches of American men, manners and institutions* (Black Heritage Library), 1973, Repr., Books for Libs.
(6) « Descends Moïse, descends en terre d'Egypte / Dis au vieux pharaon de laisser aller mon peuple. »

C) *La danse.* — Enfin, il est évident que si certains planteurs martyrisaient à plaisir certains de leurs esclaves (7), d'autres — sans doute la majorité — avaient une attitude bienveillante et paternaliste, se donnant ainsi bonne conscience tout en ménageant une main-d'œuvre précieuse et de plus en plus coûteuse tout au long du XIX^e siècle (l'importation d'esclaves, déclarée illégale en 1808, continua en contrebande jusqu'à la guerre civile, mais à des prix nettement plus élevés). Les témoignages non suspects de complaisance abondent de rapports amicaux entre Blancs et Noirs sur les plantations. Les familles d'esclaves habitaient souvent dans de petites maisons individuelles disséminées sur la plantation et entourées d'un jardin potager individuel qui était leur propriété.

De la même manière, le samedi soir était souvent réservé aux chants et danses.

Encore une fois, le mélange des danses traditionnelles africaines apportées par les Noirs et celui des danses européennes que les esclaves avaient l'occasion de voir et d'entendre allaient donner cette « danse des plantations » *(plantation dance)* dans laquelle il faut voir l'ancêtre direct de nombreuses danses apparues en Amérique aux XIX^e et XX^e siècles et dont *Jump Jim Crow* transcrite par Thomas Rice en 1828 est resté l'archétype. Devenue une des danses favorites des *minstrel shows* au cours desquels un Blanc déguisé en nègre et jouant du banjo mimait leur attitude pour faire rire, le thème « Jim Crow » est resté synonyme de ségré-

(7) Mary Reynolds, ancienne esclave sur une plantation de Louisiane, rapporte avoir vu « des hommes et des femmes dont les mains étaient clouées sur une poutre passée derrière la nuque, les pieds attachés... et fouettés sous le regard du maître, jusqu'à ce que leurs os apparaissent ».

gation et de racisme, un « Jim Crow » désignant dans le langage du Sud un Blanc ayant ces sentiments.

II. — Affirmation d'une culture noire après l'émancipation

Voici ainsi brossé un tableau de la musique américaine pratiquée par les Noirs au temps de l'esclavage. De toute évidence, l'héritage africain est la force dominante de cette musique, ce qui ne signifie pas que l'apport européen soit négligeable.

Mais quelles que soient les formes que cette musique a prises sur le sol américain — chants de travail, négro-spirituals ou airs de danse — et bien que ces dites formes aient bien sûr joué un rôle très important dans l'élaboration du blues, on ne peut en aucun cas dire que le blues existait aux temps de l'esclavage. Les témoignages écrits et oraux que nous avons pu consulter ou recueillir nous font au contraire penser que le blues n'est même pas né de l'émancipation elle-même, mais des transformations de la musique noire sous l'effet des nouvelles conditions socio-économiques créées par l'émancipation. La naissance du blues proprement dit se situerait ainsi très probablement à l'extrême fin du XIX^e^ siècle ou à l'aube du XX^e^.

1. Transformations socio-économiques du Sud.

A) *Morcellement des grandes propriétés.* — La fin de la guerre civile et l'occupation du Sud par les nordistes ont amené dans une large mesure la disparition des plantations d'un seul tenant et le morcellement en petites fermes. Cependant, la perspective d'une redistribution des terres parfois

évoquée par certains politiciens yankees avant et pendant la guerre de Sécession (40 acres et une mule pour chaque esclave noir) ne s'est jamais vraiment matérialisée. Ce qui a changé, c'est la structure de l'exploitation agricole : les anciens esclaves devenaient ouvriers salariés. En principe, plus rien ne s'opposait à l'accession d'un Noir à la propriété de la terre et un mouvement très lent mais continu s'est bien produit dans ce sens, en particulier sur les terres vierges ou sur certaines plantations dont le maître avait trop ostensiblement favorisé les troupes de la Confédération et qui furent démantelées après la guerre civile. Mais, le plus souvent, les Noirs avaient la possibilité de racheter la terre à des organismes créés pour l'occasion et généralement constitués d'aventuriers, de fraudeurs et de spéculateurs. En outre, l'immense majorité des Noirs émancipés n'avaient évidemment *pas du tout* de possibilités financières.

En fait, une large majorité des anciens esclaves noirs furent employés comme métayers, avec le droit de cultiver un petit lopin de terre en échange de droits souvent exorbitants : 80 à 90 % de la récolte due au propriétaire et un endettement à vie — et pour ses héritiers — vis-à-vis du « General Store » le plus proche (ce qui voulait dire distant de plusieurs miles, voire de plusieurs dizaines de miles), le plus souvent aussi possédé par le même propriétaire que la terre.

Mais les chaînes d'esclaves travaillant attachés les uns aux autres et reprenant en chœur les *work-songs* d'un leader étaient démantelées. A leur place se développa le chant d'un cultivateur solitaire guidant sa mule ou tirant son araire, saluant le sifflement d'un train dans le lointain ou le bruit du vent dans les branchages, improvisant sans

contrainte autre que celle de la tradition nichée au cœur de son inconscient. D'innombrables témoignages attestent de l'omniprésence vers la fin du siècle de ces chants de fermiers noirs occupés à leurs travaux agricoles. Parfois, un son long et tendu appelait le métayer du champ voisin qui lui répondait en contre-chant. Ces appels prirent le nom de *hoolies*, *ar-hoolies* ou plus souvent de *hollers*.

B) *Développement d'un sous-prolétariat industriel.* — Mais tous les Noirs ne devinrent pas métayers : d'ailleurs, avec la très forte natalité enregistrée après l'émancipation, on n'avait pas besoin de tous ces bras. Une partie d'entre eux cherchèrent du travail soit dans des petites fabriques (aciéries, raffineries) qui commençaient à éclore autour des grandes villes du Sud, soit comme forestiers — bûcherons, débroussailleurs ; soit dans les fabriques de térébenthine qui se créaient près des gisements forestiers, soit sur les chantiers de certains grands travaux (construction de routes, de voies ferrées, de barrages), soit comme bateliers et aussi et peut-être surtout dans des entrepôts de coton ou des usines textiles.

Ainsi se développa, de la guerre de Sécession à la première guerre mondiale, un courant de migration continue des plantations aux villes du Sud, signifiant un changement d'activité pour les Noirs et les préparant à la grande migration vers le Nord qui allait véritablement commencer après 1918.

Ceux qui choisirent (ou durent) abandonner les travaux agricoles formèrent rapidement un sous-prolétariat misérable, logeant dans des cabanes insalubres aux portes des villes, rongé par la sous-éducation, l'alcoolisme, l'entassement des familles et la promiscuité, l'absence de perspectives d'avenir.

Le bûcheron, le travailleur forestier, le constructeur de digues, le batelier continuèrent (ou retrouvèrent) la tradition des *work-songs*, modifiée par celle des *hollers* déjà largement implantée sur les fermes qu'ils venaient de quitter.

C) *Apparition de musiciens professionnels.* — En outre, l'existence même d'un sous-prolétariat semi-urbain créait une extraordinaire demande de divertissements : débits de boissons, salles de jeux, tripots clandestins, maisons closes avec partout *de la musique*. Très vite, une catégorie sociale est apparue dans ces nouvelles communautés noires : celle de musicien, aveugle ou handicapé inapte au travail manuel, « mauvais nègre » renâclant au dur labeur de la culture du coton ou tout simplement ayant fait un mauvais coup dans sa communauté d'origine et fuyant la justice. Très souvent itinérant, le musicien, raconteur d'histoires, chanteur de chansons — *songster*, comme on commence à l'appeler — passe de village en village, de camps forestiers en chantiers de barrages en construction, distrayant ouvriers et contremaîtres, travailleurs agricoles et forestiers, en échange du gîte, du couvert et d'une bouteille de whisky.

Le chanteur joue aussi bien sûr d'un instrument pour battre le rythme et faire danser, mais d'un instrument qu'il puisse emporter dans ses pérégrinations, d'abord un banjo ou un violon mais bientôt et de plus en plus alors que le XX^e^ siècle s'avance, d'une guitare légère, pratique et peu coûteuse, beaucoup plus complète que le violon, beaucoup plus flexible que le banjo.

Bien sûr, les tripots ou les maisons closes, bientôt les cinémas muets, ont souvent leur musicien particulier, bien habillé et bien rétribué, utilisant le

piano pour jouer les thèmes venus des campagnes, mais aussi les ballades en vogue dans les grandes villes du Nord et qu'il adapte à la sensibilité noire, notamment encore une fois en utilisant une abondance de « blue-notes » qu'il obtient difficilement en voilant à l'aide de chiffons certains marteaux de son piano.

2. **Isolement des Noirs dans la société sudiste.** — Enfin, la suppression de l'esclavage a évidemment considérablement modifié la place des Noirs dans la société sudiste. Les intentions généreuses de la Reconstruction et l'occupation du Sud par les troupes yankees dans l'immédiat après-guerre, permirent effectivement aux anciens esclaves d'accéder parfois à un certain niveau d'éducation et d'exercer un minimum de droits civiques, y compris le droit de vote.

Mais en 1877, les dernières troupes nordistes quittent l'Etat de Louisiane, mettant fin à une très difficile occupation et arrêtant aussi l'entreprise de reconstruction qui apparaît alors comme un échec total. L'idée d'une nécessaire réconciliation entre le Nord et le Sud pour bâtir une nation va sans difficultés se faire sur le dos des Noirs.

A) *Sous-citoyenneté.* — Pour ceux-ci, l'évacuation des troupes nordistes va prendre les allures d'un désastre. L'esprit de revanche des petits Blancs sudistes et notamment des plus extrémistes regroupés dans des associations secrètes, racistes et violentes comme le Ku Klux Klan ou les Chevaliers du Blanc Camélia, va s'exercer immédiatement et avec férocité sur les anciens esclaves promus « citoyens égaux ».

Les journaux locaux de l'époque rapportent

— souvent en bas de page — un nombre effarant de lynchages (832 pour la seule année 1883 dans le comté de Tallahatchie, dans le Mississippi), interdisant aux Noirs l'exercice réel de leurs droits et surtout marquant clairement la supériorité blanche. En 1883, la Cour suprême déclare « inconstitutionnel » le 14e amendement qui permettait aux Noirs de faire appel devant cette juridiction et, dès 1890, l'Etat du Mississippi interdit effectivement aux Noirs, c'est-à-dire à 60 % de la population de l'Etat, le droit de vote.

En 1910, la plupart des Etats du Sud profond et même du Vieux Sud (telle la Virginie jouxtant pourtant le District de Columbia, siège de la capitale fédérale) avaient adopté des législations constitutionnelles niant tout droit politique aux Noirs.

B) *Ségrégation.* — Parallèlement, d'importantes mesures de séparation des races dans tous les lieux publics se mettaient en place, non parfois sans résistance violente de la part des Noirs. En 1896, la Cour suprême déclarait constitutionnelles les lois ségrégationnistes à condition qu'elles assurent des « commodités égales » aux deux races.

Même s'il est vrai que la plupart des établissements et des services publics du Sud étaient alors loin d'avoir une apparence luxueuse, la ségrégation signifiait pour les Noirs les écoles les plus pauvres, les hôpitaux les plus démunis, les transports les plus chaotiques, l'assurance en quelque sorte d'avoir toujours des bâtiments plus misérables et plus sordides que ceux des Blancs.

La crise économique générale du début des années 90 qui frappa durement les économies à monoculture des Etats du Sud fit même apparaître dans certains cas comme trop coûteuses les métai-

ries concédées aux Noirs après la guerre civile. En 1892, l'Etat du Mississippi, innovant encore une fois en la matière, permet aux pénitenciers de prêter des détenus aux plantations ou aux chantiers et ateliers qui en feraient la demande. C'est ainsi qu'on retrouve dans les plantations du Sud, moins de 30 ans agrès la guerre civile, des travailleurs noirs enchaînés les uns aux autres et surveillés par des « maîtres » armés de fouets. Bien peu de gens se préoccupaient alors de savoir le sort définitif de ces repris de justice qu'on arrêtait de plus en plus pour les motifs les plus futiles et selon les demandes reçues de main-d'œuvre gratuite. Ces sinistres *chain gangs* devinrent ainsi un élément essentiel de la « vie » des Noirs.

Ainsi, le grand historien noir John Hope Franklin n'hésite pas à écrire (8) :

« ... Par plus d'un aspect, la vie des Noirs dans le Sud au début du XX^{e} siècle était plus difficile et plus précaire qu'aux temps de l'esclavage. »

Ecrasés par des législations racistes, méprisés dans tous les actes de la vie quotidienne, exclus des établissements blancs, y compris des salles de spectacle, de danse et des églises, les Noirs allaient devoir pour survivre spirituellement redéfinir une culture qui leur fût propre.

3. **Naissance d'une culture négro-américaine.** — Selon nous, c'est vraiment cette situation sociale dégradante et cet isolement de plus en plus grand qui a affirmé de la façon spectaculaire que nous connaissons la culture négro-américaine.

Si les tentatives d'insertion civique et sociale des Noirs dans la société américaine après la guerre

(8) In *Reconstruction after the Civil War*, 1961, University of Chicago Press.

civile avaient été menées avec plus de force et de conviction et davantage acceptées par les Blancs du Sud, nul doute que la culture noire américaine aurait été notablement moins particulière et originale. C'est finalement nettement moins les traditions africaines — bien sûr largement sous-jacentes mais, ne l'oublions pas, totalement gommées, écrasées dès l'origine et souvent d'ailleurs mal adaptées aux conditions socio-économiques américaines — que la vie après la guerre civile, véritablement américaine, des Noirs, faite d'isolement et de répression sociale, qui a forgé une identité si particulière au peuple noir américain. Sans vouloir nier le très net et très déterminant apport africain, il nous semble cependant beaucoup plus judicieux de donner à cette culture le nom de « négro-américaine » plutôt que celui d' « afro-américaine ».

Dans la dernière partie du XIX^e siècle, apparaissent ainsi simultanément les premières importantes manifestations de cette culture négro-américaine.

A) *L'âme noire.* — Entre 1895 et 1900 fleurissent dans tout le Sud et le Sud-Ouest des sectes religieuses noires dont la plus célèbre demeure celle des Pentecôtistes. Ces nouvelles Eglises noires sont animées d'une ferveur religieuse extraordinaire qui trouve son expression naturelle dans les *gospel songs*, héritiers directs des negro-spirituals du temps de l'esclavage et qui véhiculent une force de contestation et d'affirmation de sa culture propre d'autant plus forte que les Blancs ne s'occupent plus d'évangéliser les « âmes nègres » définitivement refoulées dans un extraordinaire vide sanitaire mental.

Ainsi se développe l'idée que, par bien des côtés, l'homme noir est meilleur que l'homme blanc et de remarquables *preachers* noirs vont surgir,

véritables guides spirituels de la communauté noire qu'on écoute avec attention et qu'on vénère parfois. De plus en plus souvent aussi, le *preacher* augmente la force de son message en le délivrant en chantant et en jouant de la guitare ou du piano.

B) *Apparition de la ballade noire : le blues.* — Parallèlement, le *songster* élabore, sur le modèle des ballades populaires d'origine anglo-saxonne, de véritables chansons de geste qui parlent des hommes noirs aux hommes noirs. Tel fait divers, telle personnalité, tel quartier de telle ville, tel brigand luttant contre la société (... des Blancs) donnent matière à une ballade qui sera colportée de village en ville, de campement d'ouvriers en maison close, qui sera reprise, augmentée, améliorée, adaptée à la personnalité de chaque nouveau conteur.

Frankie and Albert (qui deviendra *Frankie and Johnnie*) *Colombus Stockade blues*, *Duncan and Brady*, *House of the Rising Sun*, *Ella Speed*, *Railroad Bill*, *Lining track*, *Pick a bale of cotton*, *Going down the road feeling bad* sont quelques-uns des titres datant de cette époque et qui, repris par d'innombrables chanteurs noirs puis blancs, sont parvenus jusqu'à nous dans des versions arrangées selon les goûts des époques successives. Quant à la plus célèbre ballade américaine d'origine noire (et peut-être de toutes origines confondues), *John Henry*, Alan Lomax en a collecté 147 versets différents !

Comme se le remémorait Furry Lewis, qui a bien connu toute cette époque (9) :

« ... le songster allait à l'église et le prédicateur venait danser au village, le jeune musicien réussissait en devenant pianiste dans un des bars de Memphis et souvent, devenu plus âgé, il se lavait de ses péchés en devenant prédicateur. »

(9) Octobre 1979.

Peu à peu, ces grandes activités musicales des Noirs américains s'influencèrent les unes les autres, s'imbriquèrent les unes dans les autres, donnant un embryon de codification, en quelque sorte une « règle d'or de la ballade noire » que, quelques années plus tard, le disque allait renforcer puis stratifier.

Et c'est ainsi que quelque part au début du XX^e siècle — du fermier solitaire égrenant ses *hollers*, des *chain-gangs* de repris de justice perpétuant les accents des *work-songs* du temps de l'esclavage, du prédicateur enflammant les âmes des fidèles à l'aide de sa guitare, du pianiste de tripot martelant ses touches pour faire danser sa clientèle, et du chanteur itinérant colportant ses ballades — le blues a surgi.

Chapitre III

FIXATION ET MATURATION DU BLUES (1920-1940)

Dès avant la guerre de Sécession, de nombreux Noirs avaient fui l'esclavage pour trouver dans le Nord refuge auprès des organisations abolitionnistes. A partir de 1875 et de la mise en place de la ségrégation dans les Etats du Sud, ce mouvement migratoire va prendre de l'ampleur. La « Mason-Dixon line » marque la frontière entre les Etats aux législations racistes et les autres, en fait une reproduction de la coupure en deux des Etats-Unis, la vieille Confédération appliquant intégralement la ségrégation. « Move on up the line », passer la ligne, devient le rêve de bien des jeunes Noirs qui pourra d'autant mieux se concrétiser que le développement de l'industrie dans le Nord est avide de main-d'œuvre docile et à bon marché qu'elle trouvera parmi les migrants noirs affamés de liberté.

I. — L'industrie du disque découvre le blues

Le développement rapide du parc des gramophones portables et donc du marché du disque immédiatement après la première guerre mondiale pousse les compagnies de disques américaines — Victor, Decca, Columbia, Paramount, Okeh — qui possédaient des studios dans certaines grandes villes du Nord, à essayer d'élargir leur production jusqu'alors réservée aux amateurs de musique classique et de variétés.

1. Création des « race records ». — Chicago et surtout le quartier noir de New York, Harlem, comptaient déjà une importante population noire au début du siècle, grossie encore par l'économie de guerre. Certaines familles installées parfois depuis fort longtemps, formaient une petite bourgeoisie locale qui fréquentait assidûment les cabarets de Harlem où on distillait soir après soir un blues — nostalgie du Sud — joué ou chanté dans un contexte de jazz — affirmation de son urbanité.

Le chef d'orchestre noir Perry Bradford, certain de trouver un important public local pour des disques de cette musique, réussit à vaincre les réticences (enregistrer une artiste noire) du producteur des disques Okeh Fred Hager, et une populaire chanteuse locale, Mamie Smith, entre dans les studios new-yorkais en 1920 pour enregistrer.

Crazy blues, gravé ce jour-là, a non seulement un énorme succès à New York mais, à la surprise de Hager et probablement aussi de Bradford, aussi et surtout parmi les Noirs du Sud dont les gramophones achetés par correspondance attendaient désespérément un disque qui soit proche, d'une façon ou d'une autre, de leur musique habituelle : le blues.

Comme *Crazy blues* se vend à 75 000 exemplaires par semaine, Mamie Smith retourne trois fois dans les studios new-yorkais pendant le dernier trimestre 1920 et devient une vedette du disque.

Rapidement, les autres compagnies saisissent l'importance du marché ainsi révélé et enregistrent à une cadence soutenue des chanteuses noires entourées d'orchestres de jazz. Les critiques leur donneront plus tard le nom de « chanteuses de blues classiques », *classic blues singers*.

Ce flot de disques, à destination majoritaire du

public noir du Sud, est rapidement canalisé dans des séries spéciales réservées à la musique noire, d'abord fugitivement appelés *black records* puis par euphémisme, *race records*. Ces disques à destination des Noirs sont vendus par l'intermédiaire des General Stores, ces bazars des petites bourgades du Sud, et aussi et surtout par correspondance, les catalogues s'ornant de multiples publicités naïves en forme d'images d'Epinal accrocheuses, et qui font aujourd'hui le délice des collectionneurs.

Dès 1922, toutes les compagnies de disques ont ainsi leurs *race series* dont les ventes importantes les poussent à rechercher de nouveaux interprètes à destination du public noir.

2. **Les « classic blues singers ».** — D'une certaine façon, il est paradoxal que ces chanteuses de blues classiques aient ouvert la voie à l'enregistrement du blues, car elles ne représentaient pas réellement ce qu'était le blues joué et chanté partout parmi les populations noires du Sud.

A) *Leurs caractéristiques.* — Ces chanteuses, bien que provenant de régions et de couches sociales différentes — Sud profond ou grandes métropoles du Nord, misérables métayers ou propriétaires de cabarets —, avaient en général toutes fait leur apprentissage du chant et de la scène dans les tournées de vaudeville, ces spectacles ambulants du début du siècle qui parcouraient les Etats-Unis durant toute l'année, dressant leur tente au milieu des petites bourgades ou des grandes villes. Ces *tent-shows* présentaient entre deux ventes de remèdes miracles des saynètes, des sketches comiques, des numéros de cirque, des chansons (en général des morceaux de music-hall de l'époque), et, en fin de soirée, des blues « profonds et déchi-

rants » qui arrachaient les larmes de l'assistance. Ces parties chantées étaient souvent l'apanage de chanteuses, la voix de la femme étant vécue comme plus émouvante.

Même si elles avaient vécu leur enfance au milieu du blues rural, ces chanteuses adoptaient en fait les maniérismes vocaux propres au music-hall : diction claire et détachée, effets vocaux sophistiqués et même pleurs et gémissements bruyants entre les chorus. Contrairement aussi au blues rural, elles ne s'accompagnaient pas elles-mêmes mais avaient recours au soutien de l'orchestre du spectacle, essentiellement composé de cuivres et d'une section rythmique (piano, contrebasse, guitare ou banjo). Souvent aussi, elles participaient au reste du « show », jouant la comédie, dansant et vendant des potions.

Issues ainsi du vaudeville, ces *classic blues singers* n'avaient que peu de rapports avec les bluesmen qui jouaient partout dans le Sud et dont le rôle était bien différent de celui de chanteur de music-hall. Pour elles, le blues n'était qu'une possibilité parmi d'autres et nombreuses ont été celles qui, le disque les arrachant des *tent-shows*, ont aussi fait une carrière au théâtre ou au cinéma muet. Leur vie était d'ailleurs celle des stars de l'écran : train fastueux, vie sentimentale défrayant la chronique et, en général aussi, oubli du public après la dépression de 1929 et fin misérable.

A l'exception des meilleures d'entre elles, leur œuvre a terriblement souffert du temps, apparaissant aujourd'hui bien désuète et futile.

B) *Les principales « classic blues singers ».*

a) *Bessie Smith* (1898-1937) : Enormément populaire pendant une brève période — elle fut alors surnommée l' « Impératrice du blues » —, son œuvre reste chère au cœur des amateurs de jazz qui voient souvent en elle « la plus grande chan-

teuse américaine ». Il faut dire que l'agressivité de ses interprétations, la sincérité de son émotion, son impeccable sens du tempo, ses remarquables talents de compositeur et son flair impeccable pour s'entourer des meilleurs musiciens de jazz de l'époque lui ont permis de réaliser une brillante synthèse de tous les courants musicaux noirs de l'époque. Ses meilleures compositions *(Backwater blues, Empty bed blues, Nobody knows you when you're down and out)* sont devenues des classiques du jazz et du blues. Sa vie tumultueuse et les circonstances dramatiques de sa mort, objet aujourd'hui encore d'une âpre controverse, ont paré son souvenir d'une touche romantique qui a contribué à maintenir la popularité de sa mémoire. (Un film et une pièce de théâtre lui ont été récemment consacrés.)

b) *Gertrude « Ma » Rainey* (1886-1939) : Son allure de jeune matrone et sa profonde sincérité lui ont valu le surnom de « Mère du blues ». Peu populaire au Nord, bien qu'elle ait enregistré à Chicago avec Tampa Red et Georgia Tom, Ma Rainey était extrêmement populaire dans le Sud, ce qui explique le côté plus rugueux de son chant et la prédominance absolue de blues dans son œuvre. Elle eut en outre la sagesse de se retirer à temps pour gérer à Memphis deux théâtres dont elle était devenue propriétaire.

Victoria Spivey, Ida Cox, Lucille Hegamin, Edith Wilson — encore en activité après une très longue carrière à la télévision —, Rosa Henderson, Clara Smith, Sippie Wallace et Alberta Hunter (qui fit un étonnant « come-back » à quatre-vingts ans !) sont aussi des noms importants de ce courant. Dès 1925, le public du Sud réclame des artistes qui soient plus proches d'eux que ces chanteuses classiques et les grandes compagnies discographiques se tournent alors vers l'inépuisable réservoir de musiciens que le Sud semble constituer.

II. — Emergence de styles régionaux

Dès le début du siècle, le blues, probablement né dans la région du Delta du Mississippi, avait gagné par l'intermédiaire de musiciens itinérants

d'autres régions du sud des Etats-Unis, le Sud-Ouest (Texas, Oklahoma, Louisiane) et la côte est (Carolines, Virginies), rencontrant localement des traditions musicales déjà implantées. Ces échanges ont donné naissance à d'autres formes de blues qui se sont elles-même développées de façon autonome. En tout cas, c'est cette situation que nous révèlent les premiers enregistrements réalisés dans tout le Sud à partir de 1925.

Les premiers musiciens ruraux à être enregistrés le sont par l'intermédiaire des commerçants qui stockaient les disques des grandes compagnies, les renseignant précisément sur les ventes auprès du public noir, et connaissant bien en général les bluesmen locaux. C'est ainsi que sont découverts et enregistrés Blind Blake, Papa Charlie Jackson et Blind Lemon Jefferson. Le succès de ces premiers enregistrements de musiciens ruraux est extrêmement important parmi les populations locales mais aussi parmi les migrants noirs, nouveaux ou anciens, des grandes villes du Nord à qui ils apportent une bouffée nostalgique d'airs du Sud.

A partir de 1925-1926, les ventes des disques de ces musiciens ruraux font une forte concurrence à celles des *classic blues singers* et les compagnies discographiques mettent alors sur pied de véritables expéditions pour découvrir de nouveaux talents dans le Sud. C'est ainsi que des équipes de *talent-scouts* passent de ville en ville, publiant dans la presse locale ou annonçant à la radio leur intention d'enregistrer tous les musiciens — blancs et noirs, le procédé est le même pour la musique country — qui se présenteront lors de leur séjour. Ils utilisent à cet effet des stations locales de radio lorsqu'elles existent ou reconvertissent en studios d'enregistrements des entrepôts, des salles de danse ou même

des chambres d'hôtel. Par la suite, les compagnies discographiques utiliseront des camions dotés des lourds équipements alors nécessaires à l'enregistrement du son. Les disques sont ensuite mis en vente et lorsque le succès d'un artiste particulier se confirme, celui-ci est alors invité à venir enregistrer dans les studios de New York ou de Chicago où il bénéficie de meilleures conditions techniques, de plus de temps et peut parfois être accompagné de musiciens de studio ou connus sur le plan local.

Quelles que soient les différences régionales entre ces blues du Sud, il y a bien sûr aussi de grandes similitudes, ne serait-ce qu'au niveau des instruments. La guitare en particulier est omniprésente pour des raisons économiques (faible coût), pratiques (facile à déplacer) et techniques (la souplesse de ses cordes permet à merveille à l'artiste de créer les « blue-notes » qui sont l'âme même du blues). Pour les mêmes raisons, l'harmonica sert également souvent d'accompagnement et, en concurrence de registre sonore, va progressivement supplanter le violon, dont l'utilisation n'est plus qu'exceptionnelle. Il y a aussi un nombre important de pianistes, le piano, instrument plus noble, restant cependant l'apanage de musiciens plus sédentaires.

Le disque nous révèle ainsi, durant les années 1925-1926, trois grands styles de blues : celui du Delta, celui de la côte Est et celui du Texas.

1. Le Delta blues.

A) *Style.* — La région du Delta du Mississippi qui regroupe plusieurs Etats — Mississippi, Arkansas, Sud-Tennessee, Alabama, une partie de la Louisiane — passe sans doute à raison pour avoir été le berceau du blues. A cause de la ségrégation et du racisme, les Noirs qui formaient la majorité

de la population y ont vécu dans un état d'isolement très prononcé, ce qui a bien sûr favorisé la création d'une culture particulière très affirmée. On y trouve encore aujourd'hui un art de la sculpture sur bois extrêmement évocateur de l'Afrique.

Le blues qui s'y est développé retient aussi une forte prédominance de l'influence africaine : peu de mélodie mais un rythme syncopé et lancinant, des riffs répétitifs, un chant véhément et tendu, souvent récitatif avec des effets fréquents de falsetto. La guitare est souvent utilisée en accord ouvert de *sol* et de *ré* (les cordes sont accordées de façon à produire à vide un accord parfait) et le doigté de la main gauche est fréquemment remplacé par l'utilisation du bottleneck, un goulot de bouteille scié passé à l'auriculaire et que le musicien fait glisser sur les cordes, obtenant ainsi de multiples blue-notes et créant aussi une atmosphère déchirante. Cette technique, librement inspirée des guitaristes hawaïens nombreux à se produire aux États-Unis au début du siècle dans des spectacles ambulants, est devenue caractéristique du blues et a fait d'innombrables émules dans le monde de la pop music.

Le blues du Delta se caractérise aussi par une absence apparente de logique dans la progression des versets, qu'aucune ligne directrice ne semble sous-tendre. Mais ce sont autant de métaphores, souvent à double sens, dont la juxtaposition finit par créer une atmosphère poétique hautement évocatrice. Plus que partout ailleurs, le bluesman du Delta raconte moins une histoire qu'il ne cherche, et ses auditeurs avec lui, à travers un rythme et des incantations, un effet cathartique à ses tourments.

D'innombrables thèmes ont ainsi été créés : *Shake' em on down*, *Cool drink of water*, *Moaning in the moonlight*, *Bull cow blues*, *Walkin' blues* ou le

célèbre *Catfish blues*, particulièrement caractéristique du Delta blues (et dont les Rolling Stones ont puisé leur nom de groupe).

B) *Les principaux créateurs.*

a) *Charlie Patton* (vers 1887-1934). — Ayant enregistré en 1929 à plus de quarante ans et alors que ses prestations l'avaient déjà rendu très célèbre parmi ses contemporains, Charlie Patton passe pour avoir été le grand précurseur du blues du Delta, bien que ses talents soient notablement plus éclectiques que ceux de ses pairs. Guitariste brillant et agressif, au phrasé haché et provocant, Charlie Patton est l'auteur d'une quarantaine de morceaux dont plusieurs *(Pony blues, High Water everywhere)* sont devenus des classiques. Son influence directe ou indirecte a été considérable sur plusieurs générations de musiciens, de ses cadets du Delta (Son House, Tommy Mac Clennan) aux grands noms de l'après-guerre (Howlin' Wolf, Eddie Taylor), sans parler de certains guitaristes blancs des années 60 (John Fahey).

b) *Tommy Johnson* (1896-1956). — Bien qu'il n'ait enregistré que 14 titres entre 1928 et 1930, Tommy Johnson est le plus exemplaire des bluesmen du Delta : intensité dramatique du chant (avec une constante et efficace utilisation du falsetto) ; compositions pleines de superbes allégories ; jeu de guitare aux basses syncopées. La plupart de ses compositions font aujourd'hui partie du fonds commun du blues ou du rock and roll *(Maggie Campbell, Big fat mama, Big road blues, Cool drink of water)*. L'une d'elles, *Canned Heat*, a même donné son nom à un célèbre groupe de rock. Bien qu'il ait peu quitté la région du Delta, l'influence directe de Tommy Johnson a été considérable sur les bluesmen de l'après-guerre (Robert Nighthawk, Howlin' Wolf).

c) *Son House* (1902-1988). — Chanteur véhément et guitariste favorisant presque exclusivement le bottleneck, qu'il utilise de façon rageuse. Son House a initié au blues à la fois Robert Johnson et Muddy Waters. Son œuvre discographique n'aurait été limitée qu'à quelques chefs-d'œuvre enregistrés en 1930 s'il n'avait été redécouvert en 1942 par la Bibliothèque du Congrès, puis une nouvelle fois en 1964, ce qui lui a alors permis de faire une seconde carrière pour le jeune public du *blues revival*.

d) *Bukka White* (1909-1977). — Il a suivi le même itinéraire un peu curieux que Son House bien que son style, influencé

par la musique rurale blanche, le distingue des autres grands créateurs du Delta. Sa longue expérience de la prison *(Parchman farm)* et du vagabondage *(Panama limited)* lui permet de composer quelques très beaux titres, gravés en 1940. Mais c'est une pièce plus obscure *(Fixin' to die)*, reprise par Bob Dylan et Buffy Sainte-Marie durant la vague folk des années 60, qui le rend tardivement célèbre. Lui aussi redécouvert à ce moment-là, il a fait de nombreux microsillons et plusieurs tournées européennes avant sa mort.

e) *Skip James* (1902-1969). — Ayant vécu toute sa vie autour de la petite ville de Bentonia dans une région isolée du Mississippi, Skip James est le géniteur d'un micro-style très particulier : guitare accordée en mineur, voix très haut perchée, répertoire extrêmement sombre d'où se détache l'impressionnant *Hard times killing floor blues*, devenu l'archétype du blues sur la Dépression de 1929. Lui aussi redécouvert en 1964, il a fait une brève seconde carrière.

f) *Big Joe Williams* (1903-1982). — Musicien itinérant, inventeur d'une étonnante guitare à neuf cordes qui lui permet de doubler les basses, Big Joe Williams n'a pratiquement pas cessé de jouer professionnellement. Sa discographie impressionnante contient plusieurs thèmes devenus très célèbres, en particulier *Baby please don' go*. Par ses voyages incessants, son association avec l'harmoniciste John Lee « Sonny Boy » Williamson, Big Joe a joué un rôle non négligeable dans la transposition à Chicago du blues du Delta.

g) *Tommy Mac Clennan* (1908-1962). — Bien que souvent moins cité parmi les grands noms du Delta, son chant fougueux, son jeu de guitare hautement rythmique et son phrasé vocal féroce font de Tommy Mac Clennan un bluesman exemplaire de cette région. *Bottle up and go* et *Deep Sea blues* (une variante de *Catfish*) sont ses compositions les plus célèbres.

h) *Robert Johnson* (1914-1938). — Il est historiquement le dernier grand créateur du blues du Mississippi mais il est peut-être le plus important. Bien qu'il n'ait que peu enregistré, la plupart de ses compositions *(Dust my broom, Sweet home Chicago, Love in vain, Ramblin' on my mind)*, chefs-d'œuvre poétiques, sont devenues des classiques du blues et de la pop music, repris par d'innombrables musiciens. Son jeu de guitare (acoustique) bâti autour d'insistantes basses ambulantes préfigure tout le blues électrique de l'après-guerre. Malgré sa très courte vie et donc discographie, Robert Johnson marque

véritablement l'avènement d'un nouveau style de blues et il est d'ailleurs considéré par les musiciens et les critiques comme une des figures centrales de cette musique.

2. Le blues de la côte Est.

A) *Style.* — Dans toute la région entourant les Appalaches (Carolines, Virginies, Kentucky, Tennessee (Est) et Georgie), un blues très particulier s'est développé, beaucoup plus léger que le dramatique et poignant blues du Delta. Bien que les structures soient les mêmes, le rythme syncopé du Delta est ici remplacé par des effets réguliers de basses alternées, créant une impression de nonchalance et de décontraction, encore affirmée par la virtuosité instrumentale de la plupart des interprètes qui ont créé un style de guitare très particulier, appelé *ragtime*, et dont l'origine lointaine provient peut-être des îles Caraïbes qui prolongent la Floride.

Il semble en tout cas que dans cette région plus que partout ailleurs dans le Sud, le racisme et la ségrégation aient été moins forts, créant des conditions de vie plus douces pour les Noirs, ce qui se refléterait dans la musique. Cette thèse pourrait être étayée par le fait que dès les premiers enregistrements phonographiques, il est bien difficile de différencier les styles des musiciens blancs comme Sam Mac Gee *(Depot blues)* de ceux de musiciens noirs comme Blind Blake. De même, dès 1925, l'harmoniciste noir De Ford Bailey est une vedette du programme radiophonique de country music, le « Grand Old Opry » qui diffuse à partir de Nashville. Chose qui aurait été impensable dans la région du Delta ou au Texas.

Dès lors, on ne sera pas surpris de trouver dans cette région un répertoire musical commun aux

Blancs et aux Noirs, basé sur les accords du blues et du ragtime, racontant une histoire souvent librement puisée dans la tradition de la ballade anglo-saxonne et dont le thème central est l'amour déçu. Les solos de guitare (et parfois d'harmonica, de violon et de mandoline) sont pour chaque musicien autant d'occasions de démontrer sa virtuosité.

Aujourd'hui bien des pièces de cette tradition musicale de la côte Est comptent parmi les chansons folkloriques les plus célèbres de la musique américaine.

B) *Les principaux créateurs.*

a) *Blind Blake* (vers 1890-1935). — On connaît fort peu sa vie bien qu'il ait abondamment enregistré entre 1926 et 1932. C'est le véritable pionnier de la guitare ragtime et la subtilité et la dextérité de son jeu de la main droite font encore l'admiration des multiples adeptes de ce style de guitare, aujourd'hui si populaire dans le monde entier. Son influence a été considérable sur toute la musique, blanche et noire, de la côte Est (titres : *Southern rag ; No dough blues ; Rope stranger blues*).

b) *Blind Willie McTell* (1901-1959). — Lui aussi remarquable guitariste, expert de la très difficile guitare à douze cordes, Blind Willie McTell était très populaire autour d'Atlanta où, musicien aveugle, il chantait et jouait dans les rues, sur les marchés ou le long des parkings à la demande des passants. McTell a abondamment enregistré de 1927 à 1956, sa voix claire et haut perchée, sa virtuosité instrumentale et l'éclectisme de son répertoire lui assurant une place très particulière dans l'histoire du blues (titres : *Love changin' blues ; Savannah blues ; Southern can is mine ; Statesboro blues*).

c) *Reverend Gary Davis* (1896-1972). — Tout d'abord influencé par Blind Blake, Gary Davis s'est tourné vers la religion après un accident qui lui a coûté la vue. Devenu prédicateur dans les rues de New York, il a alors adapté les chants religieux à son jeu de guitare, achevant un style mélodique qui a considérablement influencé toute la génération de guitaristes « folk » des années 60 (Stefan Grossman, Dave

Van Ronk). Son chant déclamatoire puissant et sa virtuosité instrumentale font de son œuvre une création originale tout à fait remarquable, bien qu'il apparaisse un peu en marge de l'histoire du blues. Il a également abondamment enregistré, notamment dans la dernière partie de sa vie (titres : *Death don't have mercy ; Motherless children ; Lord, I'll be always with you*).

d) *Blind Boy Fuller* (1903-1940). — Bien qu'il soit un guitariste beaucoup moins virtuose que les trois précités, il a été le musicien noir le plus influent de la côte Est et on le considère parfois comme le vrai fondateur de ce style, son jeu de guitare inspiré de Blake et Davis et les simplifiant en exagérant les basses — et son répertoire original souvent plein d'humour *(Step it up and go, 1 000 women, Truckin' little women)* se retrouvant chez la quasi-totalité des bluesmen de cette région après 1940. Cette influence peut aussi s'expliquer par la grande mobilité de Fuller qui parcourait incessamment toutes les villes de la ceinture du tabac (Virginies, Carolines) et par le sens commercial de son producteur, J. B. Long. De nombreux musiciens ont perpétué sa mémoire après sa mort subite, allant même, tel Brownie Mac Ghee, jusqu'à prendre son nom pendant un temps.

e) *Josh White* (1908-1969). — Il est aussi un grand virtuose de la guitare ragtime, bien que son style — une ligne mélodique jouée note par note entrecoupée d'accords syncopés — a visiblement été inspiré de l'éclectique Lonnie Johnson. Son intégration dans les milieux « folk » new-yorkais après 1945 et sa propension, à partir de cette date, à créer une musique de plus en plus artificielle ont hélas fait souvent méconnaître l'excellence de ses disques gravés entre 1932 et 1936 *(Ball and chain, Delia, Jim Crow train, Silicosis blues)*.

f) *Sonny Terry* (1911-1986). — Immensément populaire dans le monde entier, Sonny Terry est un chanteur à la voix éraillée et gouailleuse doublé d'un harmoniciste virtuose dont le style, très ancré dans la tradition des Appalaches, est à mi-chemin de la musique blanche et noire. Ayant tout d'abord accompagné Gary Davis et Blind Boy Fuller, Terry s'est naturellement retrouvé aux côtés de Brownie Mac Ghee, fondant avec lui un des plus durables duos de l'histoire du blues. Certaines pièces enregistrées par Terry en compagnie de McGhee sont inoubliables *(Train blues, Whoopin' the blues, Pick a bale of cotton)* et son influence sur de nombreux harmonicistes blancs en Amérique et surtout en Europe a été très grande.

3. Le blues du Texas (et des Etats du Sud-Ouest).

A) *Style.* — Le poids géographique, démographique, culturel et économique du Texas est tel qu'il étend en fait son influence à l'Oklahoma, au sud-ouest de l'Arkansas et à l'ouest de la Louisiane. Cette région géographiquement isolée des Etats du Sud profond, mais ouverte à l'influence hispano-mexicaine, a vu se développer des traditions culturelles particulières. Le blues s'y est développé dans un contexte esclavagiste très prononcé et plus durable qu'ailleurs ; en outre, le charançon du coton qui au début du XX^e^ siècle a ruiné la plupart des petits propriétaires terriens, blancs et noirs, pratiquant cette quasi-monoculture, a fixé dans les quelques agglomérations existantes (Dallas, San Antonio, Houston) un sous-prolétariat noir misérable faisant évoluer rapidement la tradition musicale rurale.

Les premiers enregistrements de blues de cette région révèlent ainsi deux caractéristiques :

1) Le maintien des formes musicales archaïques, comme l'attestent les 24 faces enregistrées en 1927 par Henry Thomas dans un style incroyablement primitif et sommaire, qui n'avait certainement pas ou plus d'équivalent sur la côte Est ou dans le Sud profond et qui, de toute façon, n'aurait pu y connaître d'exploitation commerciale, faute de public.

2) L'émergence d'un style très original, largement ouvert aux influences hispano-mexicaines et notamment du flamenco dans le jeu de guitare et, par extension, dans celui du piano, qui sont les deux instruments dominants de cette région. Au battement rythmique du bluesman du Delta qui prolonge la tradition africaine, son homologue texan

lui substitue un canevas de basses appuyées sur lequel il déroule des floraisons d'arpèges. De la même façon, les versets poétiques et incantatoires, souvent sans lien apparent entre eux des blues du Delta, laissent ici la place à des histoires logiques et continues, parfois pleines d'un irrésistible humour au second degré.

B) *Les principaux créateurs.*

a) *Blind Lemon Jefferson* (vers 1897-1930). — Il est véritablement le grand créateur du blues texan, ses très nombreux enregistrements (80 titres) ayant fixé, en jouant le rôle d'écriture sonore, une musique en gestation. Son chant tendu, son style de guitare devenu la caractéristique de cette région, et son répertoire mêlant de traditionnels chants de travail à de puissantes compositions personnelles ont fait de Blind Lemon Jefferson, simple musicien ambulant, une des premières grandes vedettes rurales du disque noir et son influence considérable s'est faite sentir sur le blues, la country music, le rock and roll et la pop music (le célèbre groupe pop Jefferson Airplane ayant même pris son nom en hommage au bluesman texan !) (titres : *See that my grave is kept clean ; Broke and hungry ; Jack of diamonds ; Matchbox blues*).

b) *Texas Alexander* (vers 1890-1955). — Lui aussi musicien itinérant, chantant pour les ouvriers le long de la ligne de chemin de fer de Santa Fe ou dans des campements de bûcherons, il a forgé un style vocal déclamatoire et puissant dans lequel se sont reconnus la plupart des Noirs de la région. Comme il ne jouait pas lui-même d'un instrument, il s'est fait successivement accompagner de grands guitaristes qu'il a ainsi formés à son style vocal très particulier : Little Hat Jones, Willie Reed, Lowell Fulson, Lightnin' Hopkins. Son répertoire, extrêmement primitif, plonge au cœur même de la musique noire, comme en témoignent les remarquables *hollers* qu'il a enregistrés dans les années 20 en compagnie du guitariste Lonnie Johnson (titres : *Penintentiary blues ; Awful moaning blues ; Sabine river blues*).

c) *Leadbelly* (1885-1949). — Bien qu'il ait eu finalement peu de succès auprès de ses compatriotes noirs du Texas, Leadbelly en est cependant la figure la plus légendaire grâce à son existence rocambolesque. Condamné pour meurtre aux travaux forcés à perpétuité, il est libéré du bagne par l'inter-

vention du folkloriste Alan Lomax venu enregistrer des chants de prisonniers pour le compte de la Bibliothèque du Congrès et fortement impressionné par Leadbelly, alors chanteur des *chain gangs*. Transplanté à New York en 1934 par Lomax, Leadbelly devient la vedette des cabarets de Greenwich Village, fréquentés par les intellectuels libéraux. Il se trouve alors être un des tout premiers artistes noirs du Sud à se produire pour un public exclusivement blanc du Nord. Il fera même une tournée en France à la fin de sa vie, ouvrant incontestablement la voie à la reconnaissance internationale du blues. Guitariste puissant mais sommaire, utilisant presque exclusivement la guitare à 12 cordes, et vocaliste véhément, Leadbelly a abondamment enregistré (souvent pour la Bibliothèque du Congrès) des chants folkloriques traditionnels, datant souvent d'avant l'émergence du blues *(Linin' track, Yellow gal, Midnight special)* ou quelques compositions personnelles dans la même veine *(Goodnight Irene)*.

C) *La Nouvelle-Orléans : un cas à part.* — La musique qui s'est forgée à La Nouvelle-Orléans ne présente guère d'analogies avec les blues du Texas ou du Mississippi. Ville ouverte vers les Caraïbes et le Mexique, La Nouvelle-Orléans a bien sûr accueilli de nombreux migrants noirs venus de leurs campagnes avec leurs traditions musicales propres, mais elle les a immédiatement enfouis au sein d'un réseau d'influences diverses : franco-acadienne, espagnole, créole, anglo-saxonne. En outre, ce grand port cosmopolite — un des premiers ports internationaux d'Amérique — a très tôt connu l'émergence d'une bourgeoisie noire, cossue et débonnaire, qui se reflète bien dans la tradition jazzistique de la ville.

Lonnie Johnson (1894-1970) représente parfaitement ce courant. Issu d'une famille noire aisée de la ville, Johnson s'est rapidement imposé comme un musicien versatile et accompli. Pratiquant avec maîtrise le violon et le piano, c'est surtout en tant que guitariste que son nom est passé à la postérité : il a tiré la guitare de son rôle d'accompa-

gnement orchestral pour en faire un instrument soliste (note par note jouées au médiator) qui a eu le succès que l'on sait dans toute la musique moderne. En outre, son jeu de guitare, tout à fait magnifique, sonnant clair et net, multipliant les blue-notes et les arpèges joués en staccato, a influencé la plupart des guitaristes de jazz et de blues : Django Reinhardt, Charlie Christian, T-Bone Walker, B. B. King. Il a accompagné d'innombrables chanteurs ou orchestres, Louis Armstrong, Duke Ellington, Eddie Lang, Johnny Dodds, Victoria Spivey, Roosevelt Sykes, etc. Il a aussi exercé ses talents dans tout le pays, de La Nouvelle-Orléans à Chicago et de Saint Louis à New York, ce qui explique aussi sa popularité d'avant-guerre et l'abondance de sa discographie. Si sa voix amère un peu trop vibrante et son répertoire éclectique souvent désuet ont pendant un temps détourné les amateurs de blues de Lonnie Johnson, son importance essentielle dans toute l'histoire de la musique populaire du XX^e siècle apparaît aujourd'hui évidente.

III. — L'immigration noire pendant l'entre-deux-guerres : ses conséquences sur l'évolution du blues

L'immigration noire des régions rurales du Sud vers les grandes agglomérations situées le long de la vallée du Mississippi, qui avait connu un premier sommet pendant les années 1915-1920, a en fait continué tout au long des deux décades suivantes, avec cependant un ralentissement très net après la crise économique de 1929. Si certains Noirs installés dans le Nord réussissent à prospérer ou tout simplement à avoir des emplois, et donc des

conditions de vie plus décentes, l'immense majorité ne trouve dans les villes que la misère, l'entassement dans des ghettos insalubres et une autre forme de discrimination qui pour être autant socio-économique que basée sur la pigmentation de la peau, n'en est pas moins avilissante et destructrice. Mais pour ces nouveaux migrants, avouer leur échec c'est perdre le prestige qu'ils avaient conquis auprès des leurs restés dans les campagnes du Sud. On envoie donc de bonnes nouvelles, on multiplie les cadeaux et les signes extérieurs de richesse : la clinquante voiture d'occasion acquise dès les premiers salaires servira à retourner dans le Sud afin d'éblouir la famille et les amis.

L'idée de grandes villes du Nord extraordinairement prospères et accueillantes aux Noirs se répand dans tout le Sud. Chicago surtout, le point migratoire le plus éloigné et donc le moins authentifiable, acquiert la signification mythique d'un Eden imaginaire. « Sweet home Chicago » proclame un des blues les plus célèbres de Robert Johnson et « *Up* in Chicago » dans le langage noir s'oppose au « *Down* in Mississippi », qui n'ont pas qu'une signification géographique. Le chanteur-guitariste Shelby Brown relate :

« On m'avait tellement dit qu'à Chicago l'argent poussait sur les arbres que, lorsque je m'y suis rendu, j'ai emporté avec moi deux grands sacs pour en ramasser... J'étais là-bas avec mes deux sacs et je regardais chaque arbre pour voir s'il y poussait des feuilles ou des dollars. Je n'ai jamais trouvé d'argent... J'y suis resté 13 ans et puis je suis rentré à la maison, à Leland (Mississippi), Chicago est une ville vraiment trop dure » (1).

Le blues ne disparaît pas dans cette migration mais il évolue plus ou moins rapidement en fonction

(1) In *Blues from the Delta* : cf. bibliographie.

des nouvelles préoccupations et des conditions de délivrance du message musical. Les nouveaux blues s'occupent de plus en plus d'amour, en général déçu, et de moins en moins des difficultés socio-économiques ou des rapports raciaux, constamment évoqués dans les blues à double sens des grands créateurs du Delta et du Texas. Autre évolution significative de la fin des années 30 et du début des années 40 : les versets ouvertement pornographiques, traditionnellement présents dans les blues du Sud, se parent de plus en plus de prudentes métaphores. La nouvelle classe urbaine noire se veut respectable dans tous les domaines.

Sur le plan musical, le soliste laisse la place à l'ensemble, petit groupe ou même orchestre complet. Si la guitare demeure un instrument essentiel, elle aspire à l'électrification (encore techniquement impossible) comme le prouve l'utilisation intensive de guitares munies d'amplificateurs acoustiques, tels des résonateurs de métal sur les Dobros ou Nationals (Tampa Red, Kokomo, Arnold, Casey Bill Weldon). La guitare partage la vedette avec le piano qui est même sans doute l'instrument dominant de cette époque. De plus en plus, une seconde guitare, une contrebasse et souvent une batterie ou un washboard encadrent et disciplinent le soliste et l'intègrent dans un ensemble orchestral, ouvrant la voie au blues électrique de l'après-guerre.

Durant cette période, trois grands centres urbains principaux — Memphis, Saint Louis et Chicago — voient l'émergence de nouveaux styles de blues issus de la tradition rurale mais évoluant rapidement vers des voies originales et plus élaborées. D'autres grandes villes (Cincinatti, Detroit, Indianapolis, Cairo) ont aussi abrité des traditions particulières

mais, faute de studios d'enregistrement et d'un soutien local suffisamment fort, les musiciens ont soit périclité soit émigré vers les autres villes. Quant au style de Kansas City, dont nous ne pouvons parler ici en détail, il est à mi-chemin du jazz et du blues et a fortement influencé certains courants de l'après-guerre.

1. **Le Memphis blues.** — Première grande ville en remontant le Mississippi, Memphis est devenue, dès le XIX^e^ siècle, la capitale du coton et un grand centre d'échanges au carrefour des Etats du Sud. Dotée d'emblée d'une forte population noire, Memphis n'était en outre qu'à quelques heures de fleuve des grandes plantations situées le long des rives du Mississippi.

A) *Le blues de la ville.* — Autour du port, le quartier noir délimité par Beale Street et Fourth Street est vite devenu un lieu exclusif de distractions où s'entassent cabarets, tripots, maisons closes, salles de jeux, destinés à soutirer rapidement l'argent qu'on venait de gagner en vendant ou en déchargeant le coton. Dans la journée, les rues n'étaient qu'un long bazar où on vendait de tout. C'est dans ces conditions que la Memphis noire a très tôt eu une tradition musicale propre. Dès le début du siècle, le trompettiste W. C. Handy faisait copyrighter sous son nom une grande quantité de blues traditionnels et animait le premier programme de radio à destination exclusive du public noir.

Le blues de Memphis qui émerge dans les années 20 et 30 combine l'influence du Delta blues tout proche avec les préoccupations des résidents ou des visiteurs de la ville et, sur le plan technique, avec la nécessité de se faire entendre d'un public

pas forcément attentif. C'est ainsi que se forment des orchestres à cordes (violons, guitares, mandoline, contrebasse) ou *string-bands* dont le rythme est parfois soutenu par l'utilisation d'une jarre vide *(jug)* dans laquelle souffle un musicien, obtenant un son inimitable *(jug-bands)*. Le développement d'un blues orchestral a pour conséquence de discipliner le jeu hautement irrégulier des solistes, venus des campagnes, en particulier les guitaristes qui modifient peu à peu substantiellement leur style. Au blues dramatique et sauvage, largement individuel et spontané, du Mississippi se superpose une musique beaucoup plus légère et élaborée, tournée vers la danse et le « bon temps ». Même chez les musiciens solistes, un battement continu et régulier sur lequel se développe un canevas mélodique délicat plus ou moins compliqué devient la marque reconnaissable entre toutes du « Memphis blues » d'avant-guerre.

B) *Les principaux créateurs.*

a) *Frank Stokes* (1887-1955). — Cet habile guitariste est souvent considéré comme le « père du blues » de Memphis, bien que son compatriote Jim Jackson, plus obscur, pourrait lui avoir disputé avec raison ce titre. La musique de Stokes emprunte à de nombreuses sources, y compris à celles des *work-songs* et des spirituals préfigurant le blues proprement dit, mais Stokes les discipline et les transforme en leur donnant cette apparence placide et débonnaire caractéristique du blues de cette ville. Il a en général joué avec son compatriote le guitariste Dan Sane et enregistré avec lui sous le nom de « Beale street Sheiks » une trentaine de titres, puissants vocaux pleins d'humour, sur de subtils entrelacs de guitare, et commentant à l'occasion l'actualité politique de la ville (titres : *Mr Crump don't like it ; It's a good thing ; Nobody's business if I do ; Beale town bound*).

b) *Le Memphis Jug Band.* — C'est le nom du plus célèbre orchestre de Memphis à cette époque. Bâti autour du multi-instrumentaliste Will Shade (1894-1966), cet ensemble à cordes et à vents (jugs, kazoos) a enregistré près de 80 faces entre 1927

et 1934, touchant aussi bien au blues qu'au vaudeville, aux variétés de l'époque qu'aux airs de danse de la country music blanche. Cet ensemble a compris au fil des années une pléiade de musiciens dont certains (Memphis Minnie) ont fait une carrière en soliste.

c) *Furry Lewis* (1893-1981). — Actif à Memphis, jusqu'à sa mort, Furry Lewis, forcé de vivre de sa musique par un accident de chemin de fer, a développé un très étonnant style de guitare pratiquant exclusivement le bottleneck dont il superpose les effets hawaïens sur le battement régulier, caractéristique du Memphis blues. Doué en outre d'un sens réel du spectacle, hérité de ses années de *medicine shows*, ces spectables ambulants où on vendait des potions miracles entre deux numéros musicaux ou comiques, Furry Lewis a abondamment enregistré depuis 1927 et a figuré au générique de plusieurs films et émissions TV (titres : *John Henry ; Judge Boushay blues ; Shake'em on down ; Casey Jones*).

d) *Memphis Minnie* (1896-1973). — Bien qu'elle ait débuté dans les cabarets de Beale Street et qu'elle ait enregistré ses premières faces dans le style de sa ville d'origine, Memphis Minnie s'est installée à Chicago dès les années 30 et c'est là qu'elle y a fait l'essentiel de sa carrière. Chanteuse et guitariste puissante, elle transplante dans la grande cité du Nord le jeu de Frank Stokes qu'elle modifie au cours des années en empruntant de plus en plus à Lonnie Johnson. Ayant gravé entre 1929 et 1954 plus de deux cents faces en compagnie des meilleurs musiciens de Chicago, elle a puissamment contribué à ouvrir le courant d'échanges musicaux entre Memphis et Chicago qui a eu une importance capitale dans l'évolution du blues de cette dernière ville (titres : *She's one black rat ; Me and my chauffeur ; Nothing in rambling ; I'm so glad*).

e) *Sleepy John Estes* (1904-1977). — Il ne se rattache pas vraiment non plus au blues de Memphis bien qu'il ait passé l'essentiel de sa vie à Brownsville, une banlieue de Memphis. Son chant véhément et tendu, au débit saccadé — il « pleure » littéralement le blues — et son jeu de guitare parcimonieux, accompagné d'un harmonica évocateur et plaintif (en général celui de son ami Hammie Nixon), sont l'expression d'une musique totalement personnelle qui a influencé plusieurs musiciens locaux, créant une tradition qualifiée de « Brownsville blues ». Estes a réussi une très longue carrière musciale — de 1929 à sa mort — qui l'a rendu populaire jusqu'en Europe et au Japon où il a fait de nombreuses tour-

nées à partir de 1964 (titres : *Someday baby ; Milk cow blues ; Everybody's got a change ; Diving duck blues ; Drop down mama*).

2. **L'école de Saint Louis.** — Située à l'intersection du Mississippi et du Missouri, point de contact entre le Nord et le Sud, Saint Louis n'a connu l'apparition d'une importante population noire qu'à la faveur de la première guerre mondiale et de l'industrialisation rapide de la ville qui en est résultée. Dès 1917, le site d'East Saint Louis peuplé de récents migrants noirs fut le théâtre de sanglantes émeutes raciales qui créèrent durablement un lourd climat d'hostilité entre Blancs et Noirs de la ville.

Il faut noter que si Saint Louis a été une importante ville-étape dans la migration noire entre le Sud et Chicago durant l'entre-deux-guerres, elle n'a jamais constitué, contrairement à Memphis, une zone d'échanges avec un monde rural peu distant. C'est donc dans une aire physiquement et intellectuellement isolée — on n'appelait pas encore cela un ghetto — qu'un blues particulier a pris naissance et s'est développé dans cette ville.

A) *Le blues de Saint Louis.* — Dès 1925, une partie du quartier noir (« la Vallée ») s'est peuplée de boîtes de nuit et de divers lieux de plaisir dans lesquels les nouveaux migrants et les plus anciens résidents pouvaient partager leurs peines et leurs joies. Musique de cabarets et non de rues, le blues de Saint Louis se caractérise par l'affirmation du piano comme instrument dominant, fournissant un soutien de basses roulantes ou ambulantes permettant à un guitariste l'improvisation le long d'une ligne mélodique continue jouée note par note.

Cette interaction entre la guitare et le piano, si caractéristique de la musique noire de Saint Louis

durant les années 30, va avoir une grande influence sur le blues de Chicago, d'autant plus que Saint Louis étant dépourvue de studios d'enregistrement convenables, tous les artistes locaux vont graver leurs disques à Chicago, y séjournant à cette occasion parfois durablement. Il faut noter également que deux parmi les grands fondateurs de ce style sophistiqué qu'on identifie au Saint Louis blues sont Leroy Carr, résident permanent d'Indianapolis, qui n'a jamais vécu à Saint Louis (mais pour la commodité de l'exposé, nous traitons de son œuvre dans ce paragraphe), et Lonnie Johnson, originaire de La Nouvelle-Orléans, mais dont le séjour à Saint Louis a fortement marqué le blues de cette ville.

B) *Les principaux créateurs.*

a) *Roosevelt Sykes* (1906-1983). — Son jeu de piano composé de robustes basses roulantes constitue l'archétype du blues de Saint Louis, ville où il s'est fixé en 1928. Le grand succès de « 44 blues » enregistré en 1929 lui permet de graver 200 titres sous son nom avant la guerre et presque autant en tant qu'accompagnateur d'autres artistes, en particulier Lonnie Johnson. En 1945, il s'installe à Chicago — où il avait déjà fait plusieurs émules : Memphis Slim et dans une certaine mesure Big Maceo — et y dirige une grande formation avant de gagner en 1952 La Nouvelle-Orléans où il est resté actif jusqu'à sa mort. Chanteur et compositeur plein de verve et d'humour, Roosevelt Sykes ae ffectué de nombreuses tournées en Europe (titres : *Dirty mother for you ; Night time is the right time ; Driving wheel*).

b) *Walter Davis* (1912-1964). — Chanteur amer et pianiste primitif mais très original, il a été lui aussi une des figures centrales du blues de Saint Louis, enregistrant (souvent en compagnie du subtil guitariste Henry Townsend) de nombreuses compositions pleines d'un humour désabusé et d'un érotisme voilé qui lui valurent une brève mais très grande popularité auprès des Noirs dans les années 30 (titres : *Think you need a shot ; Let me in your saddle ; Ashes in my whiskey ; The only woman*).

c) *Peetie Wheatstraw* (1905-1941). — Chanteur nonchalant et pianiste sommaire mais efficace, jouant essentiellement dans les basses, Peetie Wheatstraw a lui aussi puissamment contribué à forger le style de blues de Saint Louis et a connu jusqu'à sa mort une grande popularité largement due à l'audace — sociale et érotique — des thèmes abordés (titres : *Banana man ; Suicide blues ; Devil's son in law ; High sheriff in hell*).

d) *Leroy Carr* (1905-1935). — Ce pianiste d'Indianapolis peut en fait être considéré comme un des fondateurs du style de Saint Louis ! Ses duos enregistrés en compagnie du grand guitariste Scrapper Blackwell ont considérablement marqué ses compatriotes et suscité des dizaines d'émules dont certains (Champion Jack Dupree) sont encore aujourd'hui en activité. Grâce à la guitare de Blackwell, le chant sourd et mélancolique de Carr ainsi que son jeu de piano simple mais efficace, rendent poignants la plupart des blues gravés par le duo et qui sont souvent devenus autant de « classiques » : *Prison bound*, *How long blues*, *In the evening*, *Mean mistreater*.

3. **Le premier « Chicago blues ».** — Nous avons déjà fait remarquer la valeur particulière que la ville de Chicago avait prise dans la mythologie noire. La réalité était autre : celle d'une des premières grandes villes du Centre-Est à s'être industrialisée, profitant de facilités géographiques évidentes (grand port ouvert sur le lac Michigan et au-delà sur l'océan par le biais du Saint-Laurent ; débouché naturel de la vallée du Mississippi-Missouri et, très rapidement, le plus important marché aux grains du monde). Dès la première guerre mondiale, les industriels de Chicago, véritablement affamés de main-d'œuvre, l'ont facilement trouvée dans cet énorme réservoir humain que constituait le Sud profond que les petits Blancs quittaient au gré des catastrophes naturelles qui ruinaient les récoltes, ou de la mécanisation qui supprimait la nécessité de l'homme, et que les Noirs quittaient pour les mêmes raisons mais encore

davantage pour échapper à l'oppression et aux préjugés.

En outre, et cela est très important sur le plan musical, Chicago a été pendant fort longtemps le seul endroit (avec la région de New York) où aient existé des studios d'enregistrement de bonne qualité technique, ce qui explique que les grandes compagnies y aient fait venir de tout le pays leurs artistes pour y enregistrer : Blind Lemon Jefferson du Texas, Blind Blake de la côte est, les bluesmen de Saint Louis ou de Detroit. Ces musiciens rentabilisaient leur voyage en se produisant dans les nombreux clubs de la grande cité, y séjournant parfois suffisamment longtemps pour influencer le Chicago blues naissant.

Tout cela explique la solidité de la tradition du blues à Chicago, au point que cette ville s'identifie un peu abusivement de nos jours à la notion même de blues. Cette permanente ouverture explique aussi la constante évolution qu'y a connue cette musique. Rien que dans la période de l'entre-deux-guerres qui nous concerne ici, on peut distinguer au moins deux grands styles de blues qui ont vécu en parallèle tout en s'interinfluençant fortement.

A) *Le blues néo-classique.* — La grande chanteuse classique Ma Rainey enregistre ses meilleures faces à Chicago en 1928 en compagnie du guitariste Tampa Red et du pianiste Georgia Tom Dorsey. Cette séance marque le départ d'une fructueuse association entre les deux musiciens qui jettent les bases d'un style léger, sophistiqué, largement influencé par les variétés de l'époque et les spectacles de vaudeville, et dont les thèmes osés *(It's tight like that)* valent au duo une extraordinaire popularité auprès des Noirs de Chicago et des

grandes villes, entraînant dans leur sillage une cohorte d'imitateurs (Frankie Jaxon, Teddy Edwards) en général très inférieurs. Ce style, à la limite du blues proprement dit, s'identifie à celui de Chicago pendant une brève période (1928-1934) mais continue quand même jusqu'à la guerre soit à Chicago même (Lil Green, Georgia White), soit en émigrant à New York (Bandanna girls, Blue Lu Barker).

Mais il serait injuste de limiter *Tampa Red* (1903-1981) à ce style néo-classique qui peut apparaître aujourd'hui bien désuet. Superbe guitariste s'inspirant du plus pur jeu hawaïen (on l'appelait « le sorcier de la guitare »), chanteur à la voix amère et voilée, probablement influencé par Lonnie Johnson, et compositeur créatif et conséquent, il démontre dès le début de sa carrière l'éclectisme de ses talents en gravant simultanément des pièces de guitare, des airs de vaudeville, et des blues puisés dans la tradition rurale mais dont il modifie le phrasé et la sonorité, jetant ainsi les bases du Chicago blues de l'après-guerre. La longévité exceptionnelle de sa carrière prolifique (il enregistrera 335 titres sur 78 tours entre 1928 et 1953 !) et la permanence de sa popularité accentueront encore son influence sur une multitude de musiciens plus jeunes (Robert Nighthawk, Elmore James, Earl Hooker et même Muddy Waters), lui donnant une place considérable dans l'histoire du blues (titres : *It hurts me too* ; *Susie Q* ; *Sweet little angel* ; *Anna Lee* ; *Love her with a feeling* ; *Don't you lie to me*).

B) *Le Bluebird blues.*

a) *L'empreinte de Lester Melrose.* — Le public noir de Chicago — renforcé constamment bien que de plus en plus lentement après 1930, par un afflux

migratoire venant du Sud — délaisse cependant assez rapidement ce blues néo-classique pour un nouveau style de musique plus proche de la tradition du Sud mais retenant cependant une forte touche urbaine, marquée par la présence de plus en plus affirmée d'une section rythmique — contrebasse et batterie —, le rôle de premier plan dévolu au piano et les improvisations des solistes, très proches du jazz.

Le catalyseur — et sans doute aussi dans une certaine mesure, l'inspirateur — de ce nouveau courant est le producteur blanc *Lester Melrose*, passionné de jazz et éditeur de Jelly Roll Morton et King Oliver. Melrose devient le producteur quasi exclusif de presque toutes les séances de blues enregistrées à Chicago pour Columbia et ensuite pour le catalogue Bluebird, série spécialisée destinée au public noir de la compagnie RCA. Melrose découvre et enregistre la plupart des grands noms du blues des années 30, leur imprime sans aucun doute sa conception de la musique, et les entoure souvent des mêmes musiciens — les pianistes Joshua Altheimer ou Blind John Davis, le bassiste Ransom Knowling, le batteur Judge Riley —, ce qui confère indiscutablement à ce « Bluebird Beat » une monotonie certaine. Cependant, il ne faut rien exagérer, les meilleurs artistes « Bluebird » réussissent largement à conserver leur personnalité propre, et les efforts de production de Lester Melrose ont, à notre sens, positivement marqué l'histoire du blues.

b) *Les principaux bluesmen.*

Washboard Sam (1910-1966) est certainement l'artiste le plus représentatif de ce « Bluebird blues » : voix monocorde et développement de thèmes modernes et rythme dansant et policé, inspiré des orchestres de swing de l'époque, ce qui

donne une musique d'une extrême sophistication, malgré l'usage par le chanteur du primitif washboard (une planche à laver sur laquelle on obtient des effets de percussion en la frappant à l'aide de dés de métal passés aux doigts) (titres : *Diggin' my potatoes ; I'm not the lad ; All by myself*).

Big Bill Broonzy (1897-1958), lui aussi un des piliers de l'écurie « Bluebird », est cependant à l'aise dans tous les genres, du blues rural le plus primitif au *jump blues* (littéralement : blues sautillant) le plus affecté. Chanteur à la voix déclamatoire et puissante, immensément populaire auprès des Noirs durant les années 30 et 40, il a gravé des centaines de faces, soit en vedette, soit en tant que guitariste accompagnant d'innombrables artistes. C'est d'ailleurs grâce à son immense talent d'instrumentaliste qu'il a surtout marqué l'histoire du blues, explorant à fond les ressources de sa guitare, en particulier sur la difficile clé de *do*, développant le style « ragtime » aujourd'hui si populaire. Il a réussi à se maintenir en activité jusqu'à sa mort, en se produisant à partir de 1951 en Europe, y jouant un important rôle d'initiation au blues (titres : *Just a dream ; I done got wise ; Make my getaway ; Lonesome*).

Jazz Gillum (1904-1964), qui a aussi connu un considérable succès auprès des Noirs, est très représentatif de ce style de blues. Chanteur terne et harmoniciste sans subtilité, il laisse cependant une œuvre intéressante par la qualité de ses compositions. Il est en particulier l'auteur de deux grands « classiques du blues » : *Key to the highway* et *Outskirsts of town*, repris jusqu'à nos jours par d'innombrables musiciens.

A partir de 1937-1940, à l'intérieur même de l'équipe Bluebird, on assiste à une évolution sensible du blues de Chicago qui, tout en retenant des artistes précités une certaine discipline du tempo et une certaine mesure dans les thèmes abordés, s'ouvre cependant à la fois au rythme accéléré des pianistes de boogie-woogie qui connaissent alors un extraordinaire regain de popularité et à l'influence réaffirmée du blues du Delta qu'une nouvelle génération de migrants du Sud recommence lentement mais sûrement à véhiculer.

John Lee « Sonny Boy » Williamson (1904-1948) est le pionnier incontestable de ce nouveau courant. Chanteur à la voix saccadée et expressive et harmoniciste puissamment original, il se produit à Memphis dans les années 30 en compagnie de son mentor, Sleepy John Estes, dont il subit fortement l'influence. Mais c'est à Chicago où il enregistre à partir de 1937 qu'il acquiert rapidement une énorme popularité. Sans rien perdre de ses qualités personnelles, il utilise parfaitement le « Bluebird Beat » dont il infléchit certaines caractéristiques,

reléguant le piano à un rôle d'accompagnement et développant pour la première fois une interaction entre la guitare et son propre jeu d'harmonica, qui prendra un relief particulier avec l'électrification des instruments durant les années 40. Certaines faces enregistrées avec Big Joe Williams ou Tampa Red préfigurent très directement le Chicago blues de l'après-guerre. Sonny Boy a été en outre un compositeur original et plein de verve *(Good morning little school girl ; My little machine ; Early in the morning ; Checking upon my baby ; Hoodoo man blues ; Bluebird blues)*. Personnalité amicale et bienveillante, sa popularité a été énorme et son influence considérable, même après sa mort dans des circonstances particulièrement dramatiques, aussi bien à Chicago que dans le Sud.

Big Maceo (1905-1953) a également joué un rôle de transition important à Chicago. Chanteur à la voix chaude et voilée, et pianiste développant un formidable jeu de basses roulantes, à mi-chemin de Roosevelt Sykes et des pianistes de boogie-woogie, Big Maceo n'enregistre pour Bluebird qu'à partir de 1941 en compagnie du guitariste Tampa Red, mais cette puissante association n'a plus que de lointains rapports avec les délicats duos de Saint Louis. Au contraire, le jeu démonstratif et chaleureux de Big Maceo va influencer considérablement les pianistes qui, pendant la guerre, affluent du Sud vers Chicago (Eddie Boyd, Johnnie Jones, Otis Spann) (titres : *Worried life blues ; Chicago Breakdown ; Maceo's 32-20 ; Texas blues*).

En fait, avec John Lee « Sonny Boy » Williamson, Big Maceo, le Tampa Red nouvelle manière, il ne s'agit plus de la maturation d'une musique originale mais bien plutôt de l'évolution d'un genre, le blues, dont les limites sont définitivement fixées et dont la pérennité n'est alors plus contestée par personne. Les nouvelles conditions socio-économiques dues à la guerre et l'évolution technique (l'électrification des instruments) vont cependant fortement et rapidement transformer cette musique à l'intérieur même des limites qu'elle s'est acquises.

A de nouveaux Noirs va correspondre un nouveau blues.

CHAPITRE IV

NOUVEAUX NOIRS ET NOUVEAU BLUES (1940-1960)

I. — Les grands bouleversements du monde noir

Comme le reste de la population américaine, mais plus encore que les autres groupes ethniques, en raison même des retards accumulés en ce qui concerne les droits politiques et les possibilités socio-économiques, la communauté négro-américaine va voir sa vie profondément bouleversée par la deuxième guerre mondiale.

1. Les conséquences de la guerre sur la population noire. — Si les Etats-Unis ne sont entrés en guerre qu'en décembre 1941, leur économie s'était très progressivement réorientée vers cette éventualité dès 1938-1939, cette reconversion s'accélérant bien sûr après Pearl Harbour. Comme toujours dans ce cas-là, il se produit alors une utilisation maximum de l'appareil économique avec pour conséquences l'augmentation massive de la production et un besoin considérable de main-d'œuvre, encore avivé par la mobilisation dans les forces armées. Cette économie de guerre révéla, si certains en doutaient encore, l'énorme réserve matérielle, morale et humaine dont disposaient les Etats-Unis.

A ce nouvel et considérable appel de main-d'œuvre des industriels du Nord, les Noirs vont

répondre massivement. En fait, nous avons vu l'ancienneté de ce courant migratoire que seule la crise de 1929 avait réussi à ralentir. Dès 1934 et la reprise, on assistait à un nouveau — mais plus lent — transfert de population. L'économie de guerre intervient donc comme un coup de fouet sur un mouvement déjà en cours, ce qui explique son ampleur. Dès 1943, des quartiers entiers de certaines grandes villes deviennent noirs, chassant involontairement les habitants blancs. Seuls les éléments les plus défavorisés de l'Amérique d'alors — juifs ou Italiens par exemple — coexistent encore un moment avec ces nouveaux arrivants.

Ce renforcement considérable de la formidable puissance économique des Etats-Unis, qui ramène le plein emploi, engendre donc une profonde mutation de la population noire qui devient à majorité urbaine et employée dans l'industrie. Cela se concrétise évidemment par une très importante élévation du niveau des disponibilités financières, sinon du niveau de vie car les ghettos noirs demeurent très démunis en ce qui concerne les logements, les écoles, les transports et les hôpitaux. Sur un tissu urbain misérable et délabré, un certain nombre de Noirs vont peu à peu acquérir une certaine aisance, voire une puissance financière, formant une nouvelle bourgeoisie de couleur, beaucoup plus importante que la précédente et plus proche de ses origines, et qui jouera un rôle capital, une décennie plus tard, dans la lutte pour les droits civiques.

La guerre proprement dite — la participation massive des Noirs sur le théâtre des opérations — va jouer également un rôle déterminant dans l'affirmation d'une nouvelle attitude des Noirs en Amérique. En effet, pour la première fois, les Noirs

servent dans les mêmes unités que les Blancs. Cela ne se fait cependant pas sans réticences ; il faudra attendre 1942 pour que le secrétaire d'Etat à la marine ouvre la « Navy » aux Noirs. Il faudra des démarches gouvernementales semblables pour que ces derniers aient aussi accès partout aux corps d'officiers. Toujours est-il que 3 000 000 de Noirs furent incorporés dont la moitié participèrent aux combats en Europe ou dans le Pacifique. A tous ceux-là, le retour dans les Etats du Sud où ils retrouvaient le *statu quo ante*, fait de ségrégation raciale, de mépris quotidien et de citoyenneté de second ordre, apparaissait insupportable. Comme le décrit Willie Guy Rainey (1) :

« (Le retour aux) difficultés ? C'était l'enfer sur terre. Une personne avec un cœur humain ne pourrait faire les horreurs qu'ils nous faisaient. Ils brûlaient les Noirs, les tiraient comme des lapins... les ligotaient après leur avoir accroché des rochers au cou et les jetaient à la rivière... il n'y avait pas de loi, le plus proche shérif était à 25 miles et quand vous l'appeliez et qu'enfin il venait, lui aussi vous tirait dessus... »

Cette situation devenue inacceptable provoqua soit un nouvel exode vers le Nord, soit le mûrissement puis l'explosion de révolte dans le Sud même. Qu'ils se soient installés à Chicago, Detroit, en Californie, ou qu'ils soient demeurés dans le Sud profond, les Noirs n'allaient en tous les cas pas tarder à affirmer leurs nouvelles aspirations de toutes les façons possibles et, en particulier, en donnant de nouvelles formes à leur art principal : la musique.

2. **Modifications de la musique : électrification et nouvelle identité sociale.** — La première consé-

(1) In *Blues Unlimited*, n° 133.

quence visible de la guerre sur la musique américaine, et donc sur le blues, a été la décision de suspendre l'enregistrement des disques (Petrillo's ban) prise en 1943 par le gouvernement fédéral pour des raisons d'économie de matières premières.

En ce qui concerne le blues, le Petrillo's ban qui dure avec plus ou moins de rigueur de 1943 à 1945 marque en fait le glas commercial de la musique d'avant guerre, que ce soit le délicat country-blues ou le dansant Bluebird blues. A de rares exceptions près — John Lee « Sonny Boy » Williamson ; Tampa Red ; Arthur « Big Boy » Crudup, ceux qui ont préparé la transition — la plupart des bluesmen d'avant guerre disparaîtront progressivement, souvent après avoir difficilement et en vain essayé de suivre le courant.

Ce courant, il est d'abord, et dans tous les sens du terme, électrique. Dès la fin des années 30, plusieurs guitaristes de jazz (Eddie Durham, Charlie Christian, Floyd Smith) avaient expérimenté l'amplification électrique (en 1936, Floyd Smith enregistre le premier blues à la guitare électrique : *Floyd's guitar blues*, donnant à ce solo un volume et une clarté que bien peu de guitaristes acoustiques avaient pu obtenir). L'usage de la guitare électrique devient quasi général dans le blues dès 1945, permettant aux artistes une multiplication des sonorités et une diversification des effets jamais atteintes jusqu'alors. On assiste à une véritable surenchère de l'invention, de l'imagination, de la créativité, et les possibilités de la guitare-blues semblent alors infinies, lui redonnant de toute façon la prééminence que les nécessités de l'acoustique lui avaient fait perdre au profit du piano. Ce dernier instrument, indispensable jusqu'alors dans tout orchestre de blues, se trouve ainsi relégué

de plus en plus au second plan et rien ne saura arrêter sa disgrâce, si ce n'est, beaucoup plus tard et dans une faible mesure, l'invention de l'orgue et du piano électriques.

A Chicago et à Memphis, l'harmonica s'impose de façon inattendue comme un élément dominant du blues orchestral. Ce frêle et plaintif instrument devient par la grâce de l'amplification électrique et entre les mains expertes de Little Walter, Sonny Boy Williamson (Rice Miller), Big Walter Horton, un redoutable concurrent du bien plus coûteux saxophone. La sonorité que ces grands créateurs ont inventée sur ce modeste instrument est en tout cas un des apports les plus originaux et les plus influents du blues à la musique populaire de l'après-guerre.

Ces nouvelles sonorités électriques changent considérablement le blues et permettent aux nouveaux migrants noirs d'y trouver le juste reflet de leurs préoccupations et de leurs modes de vie, tout en conservant les formes essentielles de cette musique. Innovation et tradition : l'électricité donnait au blues une seconde jeunesse.

L'importance de ce foisonnement musical est heureusement saisi par de petits producteurs indépendants. Ils vivent en général dans les quartiers noirs ou y possèdent des intérêts (tavernes, magasins de disques, bazars) et certains (et cela aussi est une nouveauté) — Bob Geddins, Vivian Carter — sont eux-mêmes Noirs. Tous sont à même de mesurer la popularité de certains nouveaux musiciens noirs auprès de leurs compatriotes et essayent donc de les enregistrer. Ils ont peu de capitaux au départ mais leur aventure est rendue possible par l'évolution des techniques d'enregistrement et de fabrication des disques (l'usage de la bande magnétique,

l'apparition du chlorure de vinyle) qui font considérablement diminuer les coûts de production.

C'est ainsi que ce nouveau blues de l'après-guerre est capté par une multitude de petits producteurs qui créent autant de labels dont certains deviendront de grandes compagnies : les frères Chess, Joe Brown, Al Benson, Al Smith à Chicago ; Syd Nathan à Cincinatti ; Art Rupe et Lew Chudd à La Nouvelle-Orléans ; Joe Von Battle à Detroit ; Herb Abramson et Fred Mendelsohn à New York ; J. D. Miller à Baton Rouge ; les frères Bihari et Bob Geddins en Californie et, bien sûr, Sam Phillips à Memphis.

II. — Le blues de l'après-guerre

1. **Memphis et le Delta : un bouillon de culture.** — Le rôle de Memphis comme véritable capitale du Delta s'amplifie encore pendant la guerre. Sur le plan du blues, les jug bands et les string bands qui avaient fait la célébrité de la cité du coton se raréfient et même les chanteurs ambulants de Beale Street électrifient leurs instruments pour surmonter le vacarme de la rue.

A) *Ike Turner, Sam Phillips et les disques Sun.* — Dès 1948, les frères Chess à Chicago et les frères Bihari à Los Angeles, essayant de fournir aux nouveaux habitants noirs de ces villes une musique qui corresponde à leurs goûts, se tournent vers Memphis et la région du Delta pour y faire enregistrer les meilleurs bluesmen. Sur place, deux hommes leur servent de relais : le Noir Ike Turner et le Blanc Sam Phillips.

Ike Turner, lui-même chanteur, guitariste, pianiste, est né à Clarksdale (Mississippi) et il y anime à partir de 1947 les programmes d'une station de

radio destinés aux Noirs tout en dirigeant un ensemble local inspiré des orchestres de swing à la Louis Jordan. Sam Phillips, petit homme d'affaires de Memphis, depuis longtemps passionné de musique country et de blues, investit ses capitaux dans l'édification des premiers studios d'enregistrement que la ville ait connus. Bihari et Chess s'adressent donc tout naturellement à ces deux hommes pour découvrir et enregistrer de nouveaux talents. Leur tâche est relativement facile, tant la scène du blues est riche à ce moment-là dans cette région mais il faut malgré tout un remarquable flair à Turner et à Phillips pour, en quelques années, enregistrer et promouvoir les carrières des meilleurs bluesmen de l'après-guerre : B. B. King, Howlin' Wolf, Little Milton, Junior Parker, Bobby Bland, Big Walter Horton, etc., qui ont tous fait leurs débuts à Memphis.

Désillusionné par les résultats de ce travail considérable qui profite à d'autres, Sam Phillips fonde en 1952 sa propre marque de disques, Sun. Après plusieurs petits succès locaux dans le domaine du blues, Phillips est frappé de constater le nombre croissant d'adolescents blancs de Memphis qui, à l'insu de leurs parents, achètent des disques de blues, dansent sur cette musique et vont « s'encanailler » dans certaines tavernes des quartiers noirs. Persuadé que le succès financier est à ce prix, Sam Phillips va dès lors travailler à trouver et façonner des Blancs qui puissent chanter la musique noire de façon convaincante. La découverte de Elvis Presley par Phillips, puis celle de Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Roy Orbison et l'invention du rock and roll... le reste est connu et n'appartient plus au domaine de cet ouvrage, mais il est bon de rappeler l'importance historique de

Memphis et de Sam Phillips dans l'histoire de toute la musique populaire contemporaine.

En tout cas, pour la période 1945-1954, Memphis et la région avoisinante constituent le principal creuset du blues de l'après-guerre. On y rencontre une multitude de nouveaux styles électriques qui combinent l'influence du Delta, la tradition de Memphis et les sons plus modernes — et socialement considérés comme plus respectables par les Noirs eux-mêmes — des orchestres de swing, des musiciens de jazz les plus populaires et de chanteurs de ballades comme Nat « King » Cole ou Cecil Gant. On peut trouver dans les clubs de Beale Street un musicien aussi rugueux et primitif que Joe Hill Louis et un artiste au chant aussi élaboré que Bobby Bland. Cet incroyable foisonnement musical sera bien capté par Phillips et Turner, mais la petite marque Sun — et quelques autres suivant çà et là dans le Delta l'exemple de Phillips — n'offre guère de promotion nationale aux artistes qu'elle enregistre. Et les plus importants de ceux-ci feront naturellement l'essentiel de leur carrière ailleurs qu'à Memphis, disséminant au cours de leurs déplacements les germes musicaux acquis dans l'extraordinaire bouillon de culture de la grande cité du coton.

B) *Les grands artistes.*

a) *B. B. King* (1925). — Bien qu'il soit natif d'une famille pauvre du Mississippi (et cousin de Bukka White), Riley Ben King a peu subi l'influence des grands bluesmen du Delta mais beaucoup celles des negro-spirituals appris dans les chorales religieuses auxquelles il participait dès son plus jeune âge. Son admiration pour Lonnie Johnson — dont le jeu le fascine — et son engouement pour les premiers guitaristes électriques (Charlie Christian, T-Bone Walker) achèvent de façonner le style du jeune King : notes de guitare en vibrato, douces et enveloppantes, chant déclamatoire affecté, qui lui

vaut une grande popularité à Memphis où en tant que « Blues Boy » King il anime un important programme de radio après la guerre. Enregistré pour les frères Bihari en 1949, il connaît d'emblée un succès considérable sur la côte ouest où son style ultra-sophistiqué se marie parfaitement avec celui des grands noms locaux, T-Bone Walker ou Charles Brown. Tout en faisant de fréquents séjours à Memphis, il s'installe à Los Angeles où, entouré d'un remarquable grand orchestre, il recueille succès sur succès auprès d'un public noir en évolution qui se reconnaît volontiers dans cet homme intelligent et affable dont les compositions, la musique et l'attitude scénique exaltent la réussite sociale. L'immense succès commercial de B. B. King, jamais démenti jusqu'à aujourd'hui, lui a évidemment permis d'exercer une influence prépondérante sur l'évolution du blues moderne, y compris à partir de 1955-1960, sur des styles régionaux plus typés comme ceux du Delta ou de Chicago. Ce gigantesque succès lui a aussi valu de nombreux émules (Little Milton, Bobby Bland, Albert King) et aussi malheureusement des centaines d'imitateurs. Cette omniprésence du style de B. B. King dans les années 60 n'a pas été sans engendrer un certain affadissement de toute cette musique (titres : *Sweet little angel ; Sweet sixteen ; I got a right to love my baby ; How blue can you get ? Why I sing the blues ; King of the blues ; The thrill is gone ; Same old story ; Make your move too soon*).

b) *Howlin' Wolf* (1910-1976). — Très populaire dans tout le Delta dès les années 30, Chester Burnett — dit « le loup hurlant » (Howlin' Wolf) — a été profondément influencé par Tommy Johnson et Charlie Patton aux répertoires desquels il a constamment puisé. Venu s'installer à Memphis après la guerre, il y développe son style propre : voix puissante et grave, modulant peu son chant mais lui donnant un ton infiniment menaçant, compositions sombres et atmosphère inquiétante, accentuées par le rythme lancinant traditionnel du Delta, mais surélectrifié jusqu'à la limite de la discordance ainsi que le charisme personnel du chanteur qui multiplie les effets scéniques provocants. Avec des guitaristes au son lourd comme Willie Johnson ou Joe Hill Louis et son propre jeu d'harmonica, aux phrases brèves et pointues, Howlin' Wolf connaît un grand succès dès ses premiers enregistrements pour Sam Phillips en 1951, aussi bien dans le Sud qu'à Chicago. Il s'installe dès lors dans cette ville dont il devient une des grandes vedettes des tavernes des quartiers noirs, affine son style — grâce notamment à l'adjonction de l'excellent guita-

riste Hubert Sumlin — et enregistre abondamment jusqu'à sa mort pour Chess (titres : *Moanin' at midnight ; Spoonful ; Who's been talkin' ? ; Louise ; Natchez fire ; Hidden charms ; Joy to my soul ; Coon in the moon*).

c) *Elmore James* (1910-1963). — Considérablement influencé par Robert Johnson, Elmore James est surtout connu pour les versions très personnelles qu'il a gravées des « classiques » de son mentor *(Dust my broom, Crossroads)* utilisant avec une rage toute particulière son bottleneck sur sa guitare électrique. Après le succès énorme de *Dust my broom* gravé en 1952 pour Trumpet, une petite marque du Mississippi, il est abondamment enregistré par Ike Turner pour les frères Bihari puis pour divers labels sans retrouver son succès initial. Atteint d'une grave affection cardiaque, timide et mal à l'aise sur scène et ailleurs que dans son cadre habituel, Elmore James a essentiellement séjourné autour de Memphis, à l'exception de quelques brèves incursions à New York et Chicago. Il a cependant considérablement influencé le style de cette dernière ville, créant involontairement une véritable école dont les principaux représentants ont été Hound Dog Taylor, J. B. Hutto et Homesick James (titres : *Twelve year old boy ; The sky is crying ; Anna Lee ; Done somebody wrong ; Sunnyland blues*).

d) *Sonny Boy Williamson* (Rice Miller) (1901-1965). — Epoustouflant harmoniciste, chanteur à la voix expressive et voilée, compositeur d'une centaine de blues aux paroles débordant d'ironie, Rice Miller a cherché le succès en vain pendant des années, jouant de façon incessante autour de Memphis et allant jusqu'à prendre comme nom de scène le véritable patronyme du célèbre harmoniciste John Lee « Sonny Boy » Williamson ! Il anime après la guerre une petite émission de radio à Helena (Arkansas) en compagnie des excellents et influents guitaristes Robert Jr Lockwood et Robert Nighthawk, ce qui lui permet d'enregistrer pour la marque Trumpet. Les quelques petits succès locaux qu'il obtient lui valent un contrat avec Chess pour qui il enregistre abondamment, à Memphis puis à Chicago, villes où il se produit désormais régulièrement. Il réussira aussi peu de temps avant sa mort une étonnante carrière en Europe. Son style d'harmonica, personnel et spontané, s'est peu à peu identifié à celui de Memphis où il a fait de nombreux émules : James Cotton, Sammy Myers, Junior Parker, Sonny Blake (titres : *Eyesight to the blind ; Nine below zero ; Help me ; Don't start me to talkin' ; Mr Downchild ; Bye Bye bird ; Bring it on home*).

e) *Junior Parker* (1932-1971). — Elève donc de Sonny Boy Williamson, un moment harmoniciste de Howlin' Wolf, Junior Parker est surtout un merveilleux chanteur, à la voix claire et chaleureuse, qui a aussi subi fortement l'influence de Nat « King » Cole. Sam Phillips l'enregistre pour sa marque Sun en 1953 et il obtient un grand succès avec *Feelin' good* et *Mystery train*. Parker part ensuite au Texas et restera jusqu'à sa mort immensément populaire auprès du public noir, féminin en particulier, pour lequel il interprétera d'une voix langoureuse des blues élaborés et de plus en plus de ballades (titres : *Drivin' wheel ; Early in the morning ; These kind of blues ; Drowning on dry land*).

2. **Le Chicago blues : un delta de béton.** — Nous avons vu comment, à la fin des années 30 à Chicago, une certaine évolution vers une musique plus dure et plus proche de celle du Delta était déjà perceptible dans le blues de John Lee « Sonny Boy » Williamson, Memphis Minnie ou Big Maceo. Cette tendance va très fortement s'accélérer avec l'arrivée massive d'immigrants noirs venus du Sud et la généralisation de l'électrification des instruments.

A) *Nouvelles structures pour le nouveau blues de Chicago.* — Les quartiers sud puis ouest (Southside, Westside) de Chicago se peuplent d'une majorité de nouveaux migrants noirs qui s'entassent dans des bâtiments délabrés, des cabanes en bois ou même des abris de fortune (toiles, sacs). Le caractère traditionnellement pauvre de ces secteurs devient véritablement misérable avec sa haute criminalité, l'absence d'hôpitaux, d'écoles, de tout service social en général, le médiocre entretien du revêtement des rues et le ramassage intermittent des ordures ménagères. Rapidement, ces zones sont considérées avec frayeur par les résidents blancs des autres quartiers de Chicago, qui ne s'y aventurent plus guère. C'est ainsi que s'installe en quelques années un véritable ghetto noir avec ses codes, ses

bazars hétéroclites, ses activités — troc, négoce —, son organisation sociale à base de matriarcat et d'attitude machique qui recrée le monde noir du Sud profond. Mais cette reconstitution se fait de façon anarchique — dispersion des valeurs religieuses, relâchement des liens de solidarité traditionnels dans les petites communautés du Sud — et désordonnée, laissant de plus en plus la place aux gangs organisés, à l'alcoolisme et à la prostitution. Les taux de mortalité infantile par insalubrité et de mort d'adultes par violences dénombrées en 1947 dans le ghetto de Chicago sont les plus forts des Etats-Unis, juste avant ceux de Harlem et de Watts et, en tout cas, notablement supérieurs à ceux des campagnes du Sud ! Le mirage du Nord est malheureusement une jungle de béton.

Parallèlement, des dizaines de tavernes ou de night-clubs — dont la plupart ont l'apparence de bouges de fortune — s'implantent dans ces quartiers pour répondre aux désirs de distraction de ces nouveaux arrivants, débitant toute la nuit boissons fortes et blues électrique. Le marché aux puces de Maxwell Street, à l'intersection de Roosevelt Road, devient aussi un des hauts lieux du blues de Chicago, et des dizaines de solistes ou d'orchestres y font régulièrement la manche : la plupart des bluesmen de la ville y feront leur apprentissage.

De nouveaux artistes s'imposent comme porte-parole de cette communauté, dans la plus pure tradition négro-américaine. Leur blues est celui du Delta mais se développe dans un contexte orchestral surélectrifié où domine l'interaction de la guitare et de l'harmonica, soulignée par une rythmique lancinante (batterie et bientôt basse électrique). Si on assiste au long maintien — jusqu'à aujourd'hui — d'adaptation de pièces appartenant au répertoire

des grands bluesmen du Delta (*Rollin' Stone* de Muddy Waters n'est rien d'autre que le classique *Catfish blues*), sur ces bases se développe aussi un répertoire puissamment original qui puise son inspiration dans la vie quotidienne du ghetto.

Cette sous-culture musicale qui se développe, superbe et sans compromissions, n'a évidemment pas les faveurs des grandes compagnies discographiques. Cependant, plusieurs producteurs indépendants vont se spécialiser dans ce blues et certains réussiront à devenir très importants. C'est le cas de Chess, fondé par les frères Phil et Len Chess, juifs récemment immigrés de Tchécoslovaquie, habitant près du ghetto noir, et dont les remarquables talents de producteurs ont joué un rôle important dans l'émergence de ce nouveau blues de Chicago. La marque Vee-Jay, fondée par des Noirs, Jimmy Bracken et Vivian Carter, est son principal rival. Mais l'ensemble de l'abondante production discographique de cette période (environ 1945 à 1960) est d'un remarquable niveau artistique, et est considérée aujourd'hui par les critiques et les amateurs du monde entier comme le témoignage d'une incomparable richesse musicale, un véritable « âge d'or du blues ».

B) *Les grands créateurs.* — Une multitude de grands musiciens ont après la guerre exercé leurs talents à Chicago et marqué plus ou moins durablement le blues de la ville : Floyd Jones, Snooky Pryor, J. B. Lenoir, Eddie Boyd, Little Johnny Jones, Robert Jr Lockwood, Johnny Shines, Earl Hooker, Louis Myers, Fred Below, Sunnyland Slim, Junior Wells, Johnny Young, etc., sans oublier le rôle important joué à Chicago par d'occasionnels résidents de la ville comme Elmore James, Howlin'

Wolf, Robert Nighthawk, Sonny Boy Williamson (Rice Miller), musiciens du Sud dont nous avons parlé au paragraphe précédent.

a) *Muddy Waters* (1915-1983). — Mac Kinley Morganfield dit Muddy Waters occupe une place centrale dans le nouveau blues de Chicago. Né autour de Clarksdale où il a fortement subi l'influence de Son House et de Robert Johnson et enregistré pour la Bibliothèque du Congrès en 1942, il s'installe à Chicago l'année suivante. Pris sous les ailes protectrices de Big Bill Broonzy et John Lee « Sonny Boy » Williamson, il s'impose en quelques années comme un des jeunes bluesmen les plus populaires de la ville. Sa voix grave et chaude — une des plus expressives du blues —, son jeu de guitare largement axé sur l'utilisation du bottleneck à la guitare électrique, son sens de la scène et son charisme personnel vont progressivement en faire la personnalité essentielle du Chicago blues, le « père du blues » comme il se surnomma lui-même non sans quelque raison. Enregistré par Chess dès 1947, il est plus ou moins constamment resté sur le devant de la scène, adaptant progressivement son style original — le plus pur blues du Delta, très électrifié — aux nouveaux courants qui se sont fait jour, grâce en particulier au soutien d'un orchestre dont la cohésion et l'excellence ont constamment reposé sur la combinaison de brillants solistes se succédant à ses côtés : les pianistes Otis Spann, Pinetop Perkins et Lovie Lee ; les harmonicistes Little Walter, Big Walter Horton, Junior Wells, James Cotton, George Smith, Mojo Buford ; les guitaristes Jimmy Rogers, Sammy Lawhorn, Pat Hare, Luther Johnson, Luther Johnson Jr ; les batteurs S. P. Leary, Francis Clay, Fred Below... Après quelques années de formation auprès de Muddy Waters, la plupart de ces musiciens ont développé de fructueuses carrières personnelles. Le style de Muddy Waters, toujours rude et proche de ses racines, lui a permis d'obtenir très tôt les faveurs du public européen pour lequel il a effectué de régulières tournées sur le Vieux Continent (titres : *Rollin' stone ; Louisiana blues ; I'm ready ; Baby, please don't go ; Hoochie-coochie man ; Mannish boy ; Long distance call ; The same thing ; Can't get no grindin' ; Got my mojo working ; Can't be satisfied...*).

b) *Little Walter* (1931-1968). — Transfuge du premier orchestre de Muddy Waters qu'il a longtemps continué à accompagner sur disque, Little Walter Jacobs a aussi très profondément marqué l'histoire du blues par l'usage

véritablement révolutionnaire qu'il a réussi à faire de l'harmonica grâce à une utilisation subtile et puissante de l'amplification électrique. La richesse des tons obtenus, la chaleur des harmoniques, l'ampleur sonore et l'extraordinaire invention des solos, longuement construits et élaborés, font des meilleurs morceaux créés par Little Walter à l'harmonica certains des grands chefs-d'œuvre de l'histoire du blues. Malheureusement, sa personnalité violente, arrogante jusqu'à la mégalomanie et versatile jusqu'à l'inconstance, jointe à l'abus d'alcool, l'a empêché de recueillir longtemps les fruits de son génie musical, et il a connu une fin misérable. Aujourd'hui révéré par tous, critiques et musiciens, il a involontairement créé une nouvelle école d'harmonicistes dont Carey Bell, Louis Myers, Paul Butterfield, Charlie Musselwhite, Jerry Portnoy sont les principaux représentants (titres : *Juke ; Sad hours ; Off the wall ; Mellow down easy ; Everything's gonna be alright ; Blues with a feeling ; Last night*).

c) *Willie Dixon* (1915-1992). — Chanteur à la voix grave mais peu flexible et contrebassiste efficace, Willie Dixon a surtout marqué le blues de Chicago par ses talents de producteur, arrangeur, découvreur de talents, chef d'orchestre et compositeur de près de 300 blues dont beaucoup sont devenus des classiques du blues, du rock et de la pop music. Après avoir dirigé pour les frères Chess des séances d'enregistrement dès 1947, il a depuis lors constamment occupé ces fonctions pour la plupart des marques de Chicago, petites et grandes, composant certains des plus gros succès de Muddy Waters, Little Walter, Chuck Berry, Bo Diddley, Howlin' Wolf, Koko Taylor, Otis Rush, Buddy Guy, etc., tout en gravant régulièrement des disques sous son nom, à la tête d'un des meilleurs orchestres de Chicago (titres : *My babe ; I am the blues ; The seventh son ; Wang dang doodle ; The red rooster ; Walkin' the blues...*).

d) *Jimmy Reed* (1925-1976). — Mais le musicien de blues de Chicago qui ait obtenu le plus de succès sur le plan national est Jimmy Reed, venu lui aussi du Mississippi pendant la guerre. Un jeu de guitare tout en basses ambulantes, inspiré du boogie-woogie et aussi de Robert Johnson, mais alourdi par la guitare électrique et le soutien impeccable du guitariste rythmique Eddie Taylor, quelques phrases d'harmonica prises dans les aiguës, un accent inimitable du Sud profond mâchant les mots et traînant les phrases : le style de Jimmy Reed est désespérément simple, voire sommaire. Mais ce son unique, plusieurs très belles compositions de sa femme « Mama »

Reed dans un style plus proche de la ballade que des habituels blues joués à Chicago ainsi qu'un début de carrière bien mené par plusieurs producteurs compétents ont permis à Jimmy Reed de bénéficier d'une popularité sans précédent pour un bluesman, aussi bien à Chicago que sur la côte ouest et surtout dans le Sud où son style nonchalant et alangui lui a valu une cohorte d'émules. Plusieurs erreurs de carrière, une santé chancelante et l'abus frénétique d'alcool lui ont aussi valu une déchéance matérielle, physique et mentale, sans commune mesure avec les faveurs jamais démenties qu'il avait auprès du public noir en Amérique, et du public européen, ainsi qu'avec la forte influence que son œuvre a exercée sur le blues, le rock et la musique pop (titres : *Goin' to New York ; Shame, shame, shame ; Honest I do ; Baby what you want me to do ; Odds and ends ; Caress me baby*).

C) *La révolution tranquille : le West Side sound.* — A la fin des années 50, le blues électrique inspiré de la tradition du Delta cesse progressivement de plaire aux jeunes générations de Noirs, plus ou moins grandis à Chicago, et pour qui la musique de Muddy Waters, Howlin' Wolf ou Little Walter semble démodée. C'est du quartier ouest, du West Side, encore plus sauvage et délabré que le South Side que vient cette fois le renouvellement. Une poignée de très jeunes guitaristes groupés au départ autour du petit label Cobra, possédé par Eli Toscano — et qui sait s'entourer de producteurs avisés comme Willie Dixon et Shakey Jake —, font la synthèse entre l'influence de plus en plus imposante de B. B. King, les tempos saccadés de la *soul music* naissante et le Chicago blues électrique, devenu désormais traditionnel.

Trame mélodique déroulée en flot continu, notes électriques étirées et expressives, chant tendu et vibrant, généralisation de thèmes joués sur le mode mineur rarement utilisé jusque-là dans le blues : le West Side sound est une musique uniformément brillante, élaborée mais sans emphase, traduisant

en termes nouveaux cette dominante dramatique et passionnée, introduite après la guerre dans le blues de Chicago et dont elle réussit à conserver l'essentiel. Ce blues du West Side va même plus loin et dégage un climat oppressant et désespéré qui reflète bien l'atmosphère de ce ghetto et les désillusions personnelles des jeunes Noirs qui y ont grandi.

Otis Rush (1935) est probablement le musicien le plus caractéristique de ce courant avec un tempérament profondément pessimiste et introverti qui s'exprime dans une série d'authentiques chefs-d'œuvre que dominent un style vocal déclamatoire et le son incroyablement évocateur de sa guitare (titres : *I can't quit you baby ; All your love ; My love will never die ; Groanin' the blues ; So many roads*).

Magic Sam (1937-1969) affectionne aussi les blues en mineur aux tempos saccadés et son style vocal, moins riche que celui d'Otis Rush, est cependant tout aussi efficace sur des morceaux devenus autant de classiques : *Easy baby ; All your love ; She belongs to me ; Out of bad luck ; Looking good.*

Buddy Guy (1936), enfin, est le troisième grand artisan de ce renouveau du blues de Chicago, avec un chant dramatique jusqu'au théâtral et un jeu de guitare sans doute encore plus accompli (titres : *First time I met the blues ; Man and the blues ; One room country shack ; Hold that train*).

Quelle que soit la valeur artistique de ce West Side sound, sans doute trop représentatif du climat particulier qui règne dans ce quartier de Chicago, ce style ne s'est pas vraiment répandu hors des limites de la ville. Rush et Magic Sam, après quelques succès initiaux sur le plan local, n'ont jamais

réussi la « percée nationale » à laquelle ils aspiraient et ont végété dans des clubs sordides. Buddy Guy, plus éclectique et plus adaptatif, a réussi à devenir le guitariste-maison de la marque Chess durant toutes les années 60, restant ainsi davantage en activité.

3. **Le cas de Detroit.** — Un blues local a bien émergé à Detroit dès les années 20 autour du quartier noir et des tavernes de Hastings Street, mais l'absence de producteurs et de studios d'enregistrement a forcé les meilleurs d'entre eux (Big Maceo) à s'expatrier à Chicago. Après la guerre, à Detroit comme ailleurs, on assiste à un afflux de migrants noirs qui viennent travailler dans l'industrie automobile de nouveau florissante avec, là aussi, une réactivation de la scène du blues et l'émergence de plusieurs compagnies de disques indépendantes. Mais, contrairement à Chicago, cette production de disques de blues restera aux mains de minuscules marques, le plus souvent gérées par un seul homme, telle JVB propriété de Joe von Battle qui enregistrait les artistes de blues dans un studio de fortune, aménagé derrière sa boutique de disques. Les enregistrements réalisés à Detroit seront, par conséquent, toujours d'une exécrable qualité sonore et leur exploitation commerciale pratiquement inexistante hors du quartier noir de la ville, ce qui empêchera des artistes aussi talentueux que Baby Boy Warren, Eddie Burns, Bobo Jenkins ou Eddie Kirkland de faire toute réelle carrière.

Seul, *John Lee Hooker* (1917) a réussi à vaincre ces considérables handicaps par son sens de la scène, son incontestable flair commercial et surtout l'extraordinaire particularité de sa musique. Né à Clarks-

dale (Mississippi) comme tant de bluesmen, John Lee Hooker est un chanteur à la voix grave et prenante, un compositeur souvent talentueux et surtout l'inventeur d'un style de guitare électrique très primitif et proche de ses sources rurales, mais qui reflète avec perfection un univers très personnel, dramatique et torturé, qui réussit, dans certains blues lents, à atteindre une considérable intensité émotionnelle. Après un grand succès local puis national en 1948 avec *Boogie chillen*, John Lee Hooker enregistre de façon prolifique et pratiquement ininterrompue à partir de cette date d'abord à Detroit, puis à Chicago où il grave certaines de ses meilleures faces en compagnie du guitariste Eddie Taylor et enfin à Los Angeles où il réside aujourd'hui. Devenu très populaire dès 1962 en Europe, il a aussi considérablement influencé les groupes pop britanniques puis américains (titres : *When my first wife left me ; The time is marching ; Driftin' from door to door ; Sally Mae ; The world today ; Boom Boom ; Alimonia blues*).

4. **Le creuset californo-texan.** — Si le traditionnel blues rural du Texas continue en s'adaptant intelligemment aux ressources offertes par l'électrification des instruments, un nouveau courant se développe parmi les migrants noirs venus en Californie pendant la guerre (principalement des Etats du Sud-Ouest) qui mélange hardiment les influences du blues texan et celles des grands orchestres de Kansas City.

A) *Pérennité du Texas blues.* — Alors que les blues ruraux du Delta et de la côte est cessent pratiquement après la guerre d'être exploités commercialement sous leur forme initiale, le blues du Texas réussit à connaître un nouvel essor, le jeu

de guitare fait de basses appuyées et d'arpèges, bâti par Blind Lemon Jefferson et ses successeurs s'adaptant particulièrement bien à l'amplification électrique, celle-ci soulignant même mieux toutes les subtiles inflexions de ce jeu économique. Une fois encore, le Texas et les Etats voisins retiendront plus longtemps que les autres régions les traditions anciennes du blues. Cela n'exclut cependant pas que les meilleurs artistes ruraux qui s'y révèlent après la guerre soient des créateurs fort originaux : Lil' son Jackson, Smokey Hogg, Frankie Lee Sims, en particulier, continuent certes la tradition du Texas blues mais lui apportent chacun une touche toute personnelle.

Lightnin' Hopkins (1912-1982) se situe évidemment dans ce même courant mais s'élève très au-dessus de ses pairs par son extraordinaire personnalité. Après avoir fait son apprentissage auprès de Texas Alexander, Hopkins gagne pendant la guerre la ville de Houston, dont le ghetto noir est alors en pleine expansion. Il réussit rapidement, par ses grandes qualités personnelles et de musicien, à y jouer le même rôle charismatique qu'un Muddy Waters à Chicago. Il commence en 1946 une prolifique carrière discographique jamais vraiment interrompue jusqu'à sa mort. Si le jeu de guitare d'Hopkins le situe en droite ligne dans la mouvance de Blind Lemon Jefferson, il lui ajoute cependant de nombreuses choses : une progression mélodique toute personnelle dans les blues lents, un usage extensif des basses ambulantes dans les morceaux rapides et surtout une utilisation profondément inspirée de toutes les possibilités offertes par l'amplification. Sa voix chaude et chargée d'émotion est le véhicule idéal pour des compositions souvent désespérées et pathétiques mais où brillent

constamment une ironie mordante et un humour dévastateur. Il est en fait une des figures majeures de l'histoire du blues (titres : *Tim Moore's farm ; Short-haired woman ; Mr Charlie ; Coffee blues ; Hello Central ; Mojo hand*). Il a en outre profondément marqué le blues de l'après-guerre, son influence s'exerçant de façon durable et particulièrement forte jusque sur les bluesmen de Californie (L. C. Robinson, Johnny Fuller, même Phillip Walker) et de la côte est (Carolina Slim, Baby Tate).

Le « swamp blues », ce blues des marécages de la région de Baton Rouge en Louisiane, qui s'est développé entre 1950 et 1965 autour du remarquable producteur J. D. Miller s'inspire tout aussi largement de Jimmy Reed que de Lightnin' Hopkins. Certains des meilleurs représentants de cet important petit courant (Lightnin' Slim, Silas Hogan) reprennent pratiquement note pour note le jeu de Hopkins. Les autres — Lazy Lester, Lonesome Sundown et surtout Slim Harpo — s'en écartent davantage tout en restant profondément enracinés dans la tradition rurale de cette région, que le génie créateur de Lightnin' Hopkins a contribué à maintenir tout en le revitalisant.

B) *L'évolution californienne.* — En Californie, il y avait une très faible population noire avant 1940. La guerre du Pacifique donne naissance à d'importantes industries autour de San Francisco et de Los Angeles (chantiers navals, armements, moteurs...) qui nécessitent des besoins en main-d'œuvre excédant les possibilités de la population locale. A partir de 1941-1942, la ville d'Oakland près de San Francisco et le quartier de Wats à Los Angeles accueillent un flot continu de Noirs attirés des zones rurales du Texas et de l'Oklahoma par l'appât

d'un emploi rémunérateur dans l'industrie. On assiste ici à la reproduction du même phénomène qu'à Chicago : entassement de ces nouveaux migrants, émergence de nouveaux styles de blues qui prennent des caractères différents à Oakland ou à Los Angeles, bien que de nombreux échanges aient sans cesse lieu entre eux. Durant très longtemps ces ghettos noirs resteront à l'unisson de la Californie : relativement pacifiques et accueillants, et cela se reflète aussi dans la musique.

a) *Les blues de Californie.* — La ville d'Oakland est tout de suite devenue le point essentiel de fixation des migrants noirs les plus pauvres et les moins éduqués. L'influence du blues traditionnel du Texas est donc tout naturellement particulièrement vivante chez les grands créateurs de ce blues d'Oakland que des producteurs locaux comme Bob Geddins ou J. R. Fullbright enregistrent massivement. Dès 1948-1950, les grandes lignes de ce nouveau style sont tracées : prééminence de la guitare électrique comme instrument soliste mais au sein d'un important ensemble orchestral comprenant une importante ligne de cuivres à l'instar des grands orchestres de swing de Kansas City ; forte présence du piano. Avec surtout l'adaptation subtile de la tradition texane : le guitariste maintient le jeu en arpèges mais supprime les effets de basse assurés désormais par l'orchestre. La ligne mélodique se déroule ainsi de façon continue : en quelque sorte Blind Lemon Jefferson revu par Lonnie Johnson, dont l'influence indirecte sur ce style est indéniable. Malgré ses origines rurales, ce blues californien est une musique extrêmement urbaine et sophistiquée, reflétant d'une certaine façon la légendaire douceur de vivre de l'Etat où elle a pris naissance.

Autour de Los Angeles et du ghetto de Watts, la musique populaire noire a pris un caractère encore davantage élaboré, que ce soit dans les pièces exécutées en trio (piano, guitare, contrebasse) ou dans des morceaux bénéficiant d'un important soutien orchestral. Là encore, l'influence des grandes formations de Kansas City est importante, ainsi que, malgré les apparences, celle de la tradition pianistique texane, bien sûr profondément adoucie et urbanisée. Cependant, l'influence dominante de ce blues de la Californie du Sud semble être le pianiste et chanteur de jazz et de ballades, Nat « King » Cole, dont le succès phénoménal a décidé de nombreuses vocations, dont celle du fondateur reconnu de ce style, Charles Brown.

b) *Les grands créateurs.*

Né au Texas, *Charles Brown* (1924) s'est rapidement imposé sur la scène californienne avec *Driftin' blues*, important succès commercial en 1945. Charles Brown rencontre en particulier les faveurs des jeunes Noires qui répondent massivement à la voix suave et langoureuse du chanteur dont l'affectation suppliante évoque les affres d'un chagrin inconsolable. Le caractère sucré de ce blues des cabarets chics *(uptown blues)* est encore rehaussé par un entrelacs subtil de notes veloutées produites par la guitare et le piano, dont l'inspirateur évident est Nat Cole. Les guitaristes *Johnny et Oscar Moore* souvent présents aux côtés de Charles Brown et qui ont joué un rôle très important dans la création de ce style régional avaient d'ailleurs fait de longs et fructueux séjours dans l'ensemble de Cole. Pianiste remarquablement accompli et compositeur très souvent inspiré, Charles Brown a continué à enregistrer jusqu'à nos jours, avec des fortunes diverses, de nombreux morceaux qui vont de blues très orthodoxes à des airs de variétés proches de ceux des très populaires *crooners* américains (Frank Sinatra ou Johnnie Ray). Un des fondateurs de ce West Coast blues, Charles Brown, a influencé une multitude de musiciens qui ont d'abord réussi une carrière dans son sillage, même si certains se sont ensuite révélés capables d'un blues plus « musclé » que celui pratiqué par leur mentor : notamment les chanteurs et pianistes Floyd

Dixon, Roy Hawkins, Little Willie Littlefield, Ivory Joe Hunter, Amos Milburn, Percy Mayfield et bien sûr Ray Charles (titres : *Merry Christmas ; Black night ; Gloria ; My heart is mended*).

T-Bone Walker (1910-1975) peut être considéré comme l'autre grand créateur de cette musique. Ce guitariste texan qui avait fait un apprentissage éclectique à la fois auprès de Blind Lemon Jefferson, de Texas Alexander mais aussi d'Ida Cox qu'il a accompagnée dans des tournées de vaudeville, a été un des premiers à explorer les possibilités offertes par la guitare électrique. Il fait ses débuts au sein des grands orchestres de Cab Calloway et de Les Hite, avec lequel il enregistre en 1940 *T-Bone blues* dont le succès lui permet d'animer sa propre formation. Celle-ci se compose d'une ligne de cuivres, d'une forte section rythmique et d'un pianiste au rôle important. L'ensemble tisse un canevas musical, souple jusqu'à l'élasticité mais capable d'un swing puissant, au sein duquel flotte la voix chaude et voilée de T-Bone, que souligne son jeu de guitare aérien dont l'élégance, la pureté et l'invention transcendent les emprunts souvent notables qu'il fait à la musique de Lonnie Johnson et Charlie Christian. Sa très longue et fructueuse carrière qui l'a conduit à plusieurs reprises en Europe à partir de 1962 lui a permis d'exercer une très forte influence sur une multitude de musiciens, de B. B. King à certains guitaristes pop britanniques. En Californie et au Texas, il a inspiré une riche école de guitaristes. Certains de ses principaux émules — Pee Wee Crayton, Clarence « Gatemouth » Brown, Johnny « Guitar » Watson — ont réussi d'importantes carrières personnelles (titres : *Stormy monday blues ; Society woman ; Mean old world ; Dirty mistreater ; Two bones and a pick*).

Lowell Fulson (1921) s'inspire lui aussi à l'évidence de T-Bone Walker, mais son importante expérience antérieure (il a joué avec Texas Alexander) et sa personnalité éclectique lui ont permis de s'exprimer avec un égal bonheur dans tous les genres, du blues rural le plus enraciné dans la tradition texane aux rythmes de la musique soul des années 60, en passant par les ballades douces à la Charles Brown. Son style de guitare électrique — économique, irrégulier, favorisant les aiguës jouées en staccato — est davantage proche de ses sources rurales que celui de Walker, mais il a remarquablement su le rendre efficace au sein de la semi-grande formation qu'il a longtemps dirigée et avec lequel il a gravé ses meilleures pièces durant les années 50 (titres : *Everyday*

I have the blues ; Blue shadows ; Low society ; Blues after hours ; Reconsider baby ; Tramp ; Hung down head).

Le batteur et chef d'orchestre *Roy Milton* (1916-1983) a également exercé une très forte influence sur la musique populaire noire de cette région. Admirateur des grands orchestres de Kansas City, Milton anime pendant la guerre une formation de cuivres au sein de laquelle brille la remarquable pianiste Camille Howard et qui jouit d'une extraordinaire faveur dans les cabarets de Los Angeles. Roy Milton réussit à adapter le rythme carré du boogie-woogie aux subtilités de l'environnement californien. Cela donne une musique pleine de swing, de verve, d'humour et d'invention dont la joie de vivre et le plaisir de jouer sont communicatifs. Cela n'exclut pas la création de multiples blues lents à la Charles Brown. Cette intéressante fusion de jazz, de blues et de ballades a été immensément populaire auprès du public noir des années 1945-1955, ouvrant la voie au rock and roll urbain. Le succès personnel de Roy Milton s'est, lui, ralenti après 1955 et il n'a pu profiter de ce nouveau courant qu'il a plus que tout autre contribué à créer. De nombreux artistes ont accompli d'intéressantes carrières personnelles dans son sillage tels Joe Liggins, son frère Jimmy Liggins et dans une certaine mesure aussi Amos Milburn.

Outre ces grands noms, un panorama du blues californien ne saurait être complet sans citer au moins le rôle très important mais souvent souterrain joué par les guitaristes Lafayette Thomas et Johnny Heartsman ; le chanteur-pianiste-producteur Jimmy Mac Cracklin ; les pianistes Lloyd Glenn et Cecil Gant et le chanteur Jimmy Wilson dont la meilleure création *Tin Pan Alley* est devenue l'archétype du blues de la côte ouest.

Par-dessus tout, il faut souligner l'extraordinaire richesse de la musique populaire noire californienne qui pour n'avoir pas toujours été scrupuleusement fidèle à la lettre du blues a encouru longtemps l'indifférence voire le mépris des critiques. Cependant, avec le recul, il apparaît très nettement que la musique noire a davantage avancé dans les voies tracées par Charles Brown, Roy Milton et leurs

disciples que dans n'importe quelle autre direction.

Le message de ces pionniers californiens était clair : il provenait de personnes éduquées, sachant lire et écrire la musique (Charles Brown était diplômé d'université et professeur de piano classique), et leur blues, qu'on peut juger à certains égards trop travaillé ou trop sucré, était celui de l'éducation, de l'intégration sociale, de la réussite financière, auxquelles aspiraient profondément l'immense majorité des Américains noirs. Nul doute qu'un blues de ce genre aurait à Chicago rapidement éclipsé les rudes adaptations du blues du Delta, si la fermeture très hermétique du ghetto n'avait rejeté les Noirs dans l'isolement et le désespoir. La première conquête de ce courant californien va être en tout cas La Nouvelle-Orléans, dernière étape de notre tour d'horizon du blues des années d'après-guerre.

5. La Nouvelle-Orléans : l'émergence du rhythm and blues.

A) *Le style.* — L'après-guerre voit l'éclosion à La Nouvelle-Orléans d'un style de blues profondément original, empruntant aux multiples traditions de cette ville cosmopolite et bigarrée auxquelles il faut donc ajouter l'influence californienne d'un Roy Milton, et celle encore plus directe des orchestres de Kansas City dont certains transfuges (Big Joe Turner) viennent s'installer à La Nouvelle-Orléans à la fin des hostilités. Là encore, l'émergence d'un nouveau style est rendue possible par la création de studios d'enregistrement de qualité et la présence de plusieurs producteurs locaux (Lew Chudd, Art Rupe, Dave Bartholomew) qui créent des compagnies indépendantes (Imperial, Specialty), enregistrent massivement les artistes du cru et jouent un rôle non négligeable dans la définition

d'un « son » néo-orléanais, ne serait-ce que par l'utilisation constante des mêmes musiciens de studio, tels les guitaristes Justin Adams et Earl King, le saxophoniste Lee Allen ou le batteur Earl Palmer.

Ce style de La Nouvelle-Orléans se caractérise par la prédominance de pièces rapides issues du boogie-woogie et de ballades sentimentales, avec un minimum de blues lents. Si, selon la riche tradition de la ville en ce domaine, le piano reste en général l'instrument dominant, il s'appuie sur une double ligne de basses créée par le jeu entrecroisé de la guitare électrique et de la contrebasse, ainsi que sur une importante ligne de cuivres d'où émergent souvent plusieurs solistes. On assiste également à une utilisation extensive de multiples formes rythmiques empruntées à la tradition locale (rhumba, cajun, calypso, dixieland) et que l'on ne retrouve guère ailleurs. Ajoutons la formidable puissance vocale de chanteurs qui doivent dominer l'orchestre et « crier » leur blues, et on a là une musique débridée, pleine d'entrain, de bonne humeur, de joie de vivre, qui contraste singulièrement avec le blues profond du Mississippi voisin ou de Chicago.

Si le terme de rhythm and blues a remplacé dès 1945 celui de *race records* jugé à juste titre infamant par les magazines, les stations de radio et les disquaires pour désigner toute la musique populaire noire, sa signification stylistique n'a jamais trouvé d'expression plus convaincante qu'à La Nouvelle-Orléans. L'énorme succès local puis national d'artistes comme Fats Domino, Joe Turner ou Little Richard va également jouer un rôle capital dans l'émergence d'un certain rock and roll blanc qui copiera souvent note par note les thèmes

fameux de La Nouvelle-Orléans *(Rock around the clock, Shake rattle and roll...)*.

B) *Les grands créateurs.*

Si le chanteur Roy Brown est un intéressant précurseur, le véritable fondateur de ce blues néo-orléanais est le pianiste Henry Byrd dit le *Professor Longhair* (1918-1980). Son jeu de piano, fluide mais d'une extrême complexité — un rythme à huit temps sur lequel il surimpose de rapides triplets — est devenu l'archétype du blues de La Nouvelle-Orléans et la quasi-totalité des pianistes de la ville ont emprunté en général très largement au Professeur. Malgré cette paternité reconnue par les musiciens eux-mêmes, Professor Longhair n'a fait qu'une modeste carrière, restant cantonné dans les petits clubs de la ville (titres : *Mardi Gras in New-Orleans ; Tipitina ; Go to the mardi gras ; Gumbo party ; Cry pretty baby*).

Le pianiste et chanteur *Fats Domino* (1929) s'inspire aussi largement du style de Longhair mais il y ajoute la puissance des pianistes de boogie et la bonhomie que lui permet sa rondeur truculente. Ses qualités, jointes à celles de son ami, le chef d'orchestre et producteur Dave Bartholomew, vont lui permettre d'enregistrer abondamment une musique tonique, musclée et chaleureuse qui le fera apparaître tout naturellement comme un des pères du rock and roll. Si le succès commercial considérable qu'il a connu dès 1949 a peu à peu émoussé sa créativité, il reste l'auteur de certaines des pièces les plus brillantes du répertoire néo-orléanais (titres : *Hey la-bas ; The fat man ; Don't you lie to me ; Ain't that a shame ; Blueberry Hill ; Blue monday ; Walking to New-Orleans*). De ses nombreux imitateurs, il faut détacher le sensible *Smiley Lewis* dont *I hear you knockin'* et *The bells are ringing* sont aussi devenus des classiques du genre.

Big Joe Turner (1911-1985) appartient tout autant à l'école de Kansas City ou au courant californien qu'à la tradition de La Nouvelle-Orléans, mais sa contribution au rhythm and blues de cette ville a été peut-être encore plus déterminante pour l'évolution de la musique populaire noire. Ce « crieur de blues » *(blues shouter)* qui a fait ses débuts à Kansas City aux côtés du merveilleux pianiste de boogie-woogie Pete Johnson a transplanté le tempo rebondissant des orchestres de sa ville d'origine au sein des formations de La Nouvelle-Orléans, aidant ainsi largement à la définition de ce nouveau style. Chanteur d'une puissance tout à fait remarquable,

il a considérablement enregistré dans les contextes les plus divers (avec le guitariste Elmore James comme au sein de l'orchestre de Count Basie !), mais ce sont ses faces des années 50 gravées dans le style de rhythm and blues effréné qui lui ont valu un considérable succès auprès des adolescents noirs et blancs de l'époque (titres : *Rebecca ; Roll' em Pete ; T.V. Mama ; Shake, rattle and roll ; Summertime*).

Little Richard (1935) est un autre important précurseur du rock and roll, genre auquel on l'identifie le plus souvent bien que ses effets vocaux stridents, son jeu de piano frénétique et son attitude scénique provocante se greffent généralement sur des adaptations de parfaits blues de douze mesures, voire sur certaines des pièces les plus anciennes du répertoire noir *(Keep a-knockin')*. Bien qu'il ne séjourne à La Nouvelle-Orléans qu'à partir de 1955, il marque assez largement la scène locale suscitant de nombreux émules dont le plus notable est le chanteur Larry Williams. Son influence sur la musique soul des années 60 sera aussi déterminante (titres : *Tutti frutti ; Long tall Sally ; Slippin' and slidin' ; Lucille ; Rip it up*).

Mais à l'aube des années 60, cette orientation est générale dans la musique populaire noire. Alors que le blues avait été jusqu'alors l'ossature centrale de tout l'univers musical négro-américain, y compris dans les formes les plus sophistiquées de celui-ci, il va assez brutalement régresser pour laisser la place à diverses musiques (soul, motown, disco) dont la filiation au blues mérite à tout le moins une interrogation. Parallèlement, les formes les plus « ethniques » du blues (celles du Delta et de Chicago), après avoir été la source immédiate du rock and roll blanc de Memphis, vont considérablement influencer la pop music britannique, amenant paradoxalement une reconnaissance progressive du blues par l'Amérique blanche, au moment où l'Amérique noire s'en détourne ! C'est assez curieusement ce que les critiques et les historiens ont appelé « renaissance du blues ».

CHAPITRE V

RECONNAISSANCE INTERNATIONALE DU BLUES (1960-1985)

Les années 60 sont celles de la victoire des mouvements noirs pour les droits civiques, l'égalité raciale et la fin de la ségrégation dans le Sud ; des émeutes sanglantes dans les ghettos des grandes villes ; de la prise en considération par le reste de l'Amérique du fait et de l'identité noirs, chacun de ces événements influençant bien sûr l'évolution de la musique.

I. — Le blues sans les Noirs

1. **Les Blancs et le blues.** — Jusqu'à présent nous avons essentiellement étudié l'histoire du blues au sein de sa communauté d'origine : le peuple négro-américain. Cependant, il est maintenant important de se poser la question : quel a été l'impact du blues sur les musiques populaires blanches jusqu'au rock and roll ? Encore une fois, on ne peut en parler qu'en se replaçant dans les contextes socio-économiques au sein desquels les populations noires ont évolué.

A) *Dans le Nord.* — En fait, les Noirs ont été traités très différemment selon qu'ils ont vécu

dans le sud ou le nord des Etats-Unis. Dans les deux cas, un très fort racisme s'est exercé à leur encontre, mais il s'agit cependant d'un racisme à deux visages, substantiellement différents l'un de l'autre. Dans les grandes villes du Nord puis de la côte ouest, il n'y a pas de ségrégation légale ni de racisme institutionnel. Cependant, si les premiers transfuges du Sud sont pris en charge et éduqués par les sociétés abolitionnistes puis les mouvements humanistes, dès que la présence des Noirs devient trop importante, ceux-ci sont alors l'objet du mépris ou, dans le meilleur des cas, de l'indifférence teintée d'hostilité.

Ils occupent les emplois les moins qualifiés, les moins attrayants et les plus durs et sont relégués tacitement dans des zones d'habitation qui prennent le nom de ghettos : de la main-d'œuvre qui fait la dure besogne et dont on ne veut plus entendre parler après les heures de travail. Cela n'exclut pas la possibilité pour certains Noirs de réussir financièrement et de s'insérer parfois dans la société blanche. Une bourgeoisie noire se crée, habitant des faubourgs aisés et traitant à égalité avec les élites blanches. Il s'agit cependant d'une frange de nantis en général mal tolérés par les Blancs, à l'exception de certains milieux libéraux qui font de l'antiracisme un de leurs objectifs principaux. Les autres Noirs, l'immense majorité, pauvres, sous-éduqués et sans perspectives d'avenir, sont totalement ignorés du monde blanc et leur culture — dont le blues — subit bien sûr le même sort.

L'extraordinaire créativité de la musique négro-américaine n'a cependant pas échappé à certains. Dès les années 30, des orchestres de jazz composés uniquement de Blancs reprenaient les thèmes créés par leurs homologues noirs. Ce courant va continuer

dans les années 40 et 50 avec le rhythm and blues. Si le blues le plus ethnique a longtemps paru totalement incompréhensible aux Blancs du Nord, ses formes les plus sophistiquées ont vite fait l'objet d'adaptations *(cover-versions)* par des artistes blancs qui y puisaient l'essentiel de leur inspiration. Lil' Green créait le sensuel *Why don't you do right* ? mais c'est Peggy Lee qui connaissait la gloire en reprenant ce blues plein d'émotion. Les hit-parades étaient séparés en deux sections : rhythm and blues où figuraient les artistes noirs et en popular où figuraient les artistes blancs. Le public blanc applaudissait des thèmes chantés par des Blancs, qu'il n'aurait même pas daigné écouter lorsqu'ils avaient été créés par les Noirs. Chacun restait à sa place : les Blancs empruntaient ce que les Noirs créaient et, profitant de la crédulité et du manque d'éducation de ces derniers, touchaient de substantiels droits d'auteurs, versant parfois des miettes aux véritables compositeurs. La liste de ces injustices est si longue qu'elle a pu faire l'objet d'un volume entier ! (1) et nous ne citerons que le cas limite d'Arthur « Big Boy » Crudup dont les blues *That's all right mama* et *My baby left me* ont été repris par Elvis Presley puis par d'innombrables chanteurs jusqu'à aujourd'hui. Presley ayant déclaré avoir composé ces titres enregistrés par Crudup en 1940 — mais non déclarés à l'époque à une société de droits d'auteur —, ce dernier n'a jamais pu prouver sa paternité et devait même payer des droits à Presley chaque fois qu'il interprétait ses propres compositions et est mort dans la misère la plus totale.

(1) Laurence REDD, *Rock is rhythm and blues*, Lansing, Michigan State University, 1974.

B) *Dans le Sud.* — La ségrégation installée dans les Etats du Sud après la guerre de Sécession a duré jusque vers 1965-1967 dans les Etats les plus racistes. Mais ce racisme institutionnel est d'une nature fort différente de celui prévalant dans le Nord. Certainement plus virulent, plus violent et plus directement insupportable par les constantes menaces physiques qu'il faisait peser sur les Noirs, il a été l'expression d'une communauté blanche aux abois face à la remontée à la surface d'une communauté noire dont le nombre (bien des Etats du Sud ont une population majoritairement noire) risquait de donner une expression positive aux ressentiments probables de ces anciens esclaves.

Menacer, séparer, sous-éduquer pour contenir. Et, bien sûr, pour justifier l'injustifiable, il faut ajouter une dimension fantasmatique tout à fait particulière : pour le Blanc du Sud, le Noir a longtemps été considéré comme un être congénitalement inférieur, à mi-chemin de l'homme et du singe, incapable de civilisation et qu'il ne convenait donc certainement pas de traiter comme un être humain. En outre, ce fantasme se nourrit d'une dimension sexuelle non négligeable : le Noir est un être lippu aux appétits bestiaux dont le seul regard menace la pureté supposée de la femme blanche. Combien de Noirs ont payé de leur vie l'accusation de ce simple regard ! Mais en même temps hommes et femmes blancs ont utilisé largement les capacités sexuelles, magnifiées par leur imaginaire, des êtres noirs.

Cette société viscéralement raciste qui s'est effondrée dans les années 60, après avoir sévi pendant un siècle, est cependant bien plus génératrice d'échanges que le racisme socio-économique des cités du Nord. Blancs et Noirs occupent des places différentes dans la société mais ils ne s'ignorent

en aucun cas. La communication sera constante entre les deux communautés du Sud et certainement pas dans le sens unique du dominant vers le dominé. Sans vouloir entrer dans les détails d'une étude que nous ne pouvons mener ici, notons que dans des domaines aussi importants que l'expression religieuse, les habitudes alimentaires ou le vocabulaire, l'apport noir est déterminant à ce qu'il convient aujourd'hui d'appeler une culture sudiste *(southern culture)* qui, voulue au départ comme indissolublement blanche, se révèle en fait profondément mixte, basée sur la fusion inconsciente des apports africains et européens. D'où son originalité. D'où sa richesse.

Sur le plan musical, l'influence du blues a été déterminante sur la musique blanche du Sud. La country music considérée comme l'expression musicale des sudistes blancs a été, dès l'origine, profondément marquée par le blues. Ses créateurs, Sam Mac Gee, Jimmie Rodgers, les frères Delmore, Bob Wills, voire même le puritaine famille Carter ont considérablement emprunté au blues noir. Leur répertoire est d'emblée composé d'un nombre important de blues qui apparaissent en tant que tels *(Depot blues ; Texas blues ; Moanin' blues)* et qu'ils ont appris en écoutant et en jouant avec des musiciens noirs, leurs domestiques, leurs métayers, leurs voisins. Les musiciens de la country music ont fait des emprunts constants à la musique noire pour faire évoluer leur art en des formes successives *(Oldtime, Western swing, Bluegrass, Country and Western)* dont le rockabilly, avant de se fondre dans le rock and roll, est une des dernières et des plus significatives.

2. Rockabilly, rock and roll et rhythm and blues : un pont jeté entre les races. — La musique country était jusque vers le milieu des années 50 largement confinée au sud des Etats-Unis, le reste du pays l'ignorant et la méprisant largement : le terme *hillbilly music* qui la désigne alors communément veut littéralement dire « musique de péquenots ». Nous avons déjà décrit l'engouement de plus en plus grand des adolescents blancs du Sud après la guerre pour le blues électrique produit par les Noirs, très rythmé et très dansant. Dès la fin des années 40, la plupart des musiciens de country music ont tendance à accélérer les tempos, à emprunter de plus en plus largement au boogie-woogie et au rhythm and blues noirs et à utiliser l'instrumentation électrique pour retenir ce public d'adolescents qu'ils sentent attirés par d'autres sons. Rappelons que c'est dans ces conditions que Sam Phillips, le producteur de Memphis, a l'idée d'enregistrer des artistes blancs chantant directement le répertoire noir, sur des rythmes frénétiques avec une instrumentation dépouillée des violons, guitares hawaïennes, banjos ou mandolines traditionnellement présents jusqu'alors dans la musique blanche.

Le blues et le rhythm and blues utilisaient depuis toujours les termes « rock » et « roll » répandus dans le vocabulaire négro-américain qui désignaient des changements de tempo et de position tout autant dans la danse que dans les relations sexuelles. Le terme « rockabilly » — qui qualifie les premiers succès de Presley, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash ou Roy Orbison pour la marque Sun — en mariant le « hillbilly » blanc et le « rock » noir est extrêmement significatif : les jeunes Blancs du Sud jouent aux Noirs. Ils se déhanchent sur scène comme les Noirs, les paroles des blues qu'ils empruntent et

accélèrent sont peu expurgées et, comme les chanteurs Noirs, ils invitent leur auditoire à utiliser le « rock » et le « roll » pendant et après les concerts.

Cela suscite bien sûr une immense réaction d'inquiétude chez les parents et de fureur de la part des innombrables ligues bien-pensantes qui fleurissaient dans le Sud et qui tentent de faire bannir des stations de radio cette « musique de nègres qui pervertit notre jeunesse ». Mais le mouvement est trop fort et la demande trop puissante : non seulement les stations de radio mais aussi celles de télévision ouvrent leurs ondes à cette nouvelle musique qu'on commence carrément à appeler « rock and roll ».

Plus important en ce qui concerne notre étude : en 1955, l'endiablé *Ain't that a shame* par Fats Domino est au premier rang des hit-parades noirs et le mièvre Pat Boone tente, dans une triste version édulcorée, de l'introduire dans le classement Popular réservé aux disques blancs, selon la tradition des *cover-versions*. Mais contre toute attente, et pour la première fois, c'est l'original noir de Domino qui triomphe également dans le hit-parade blanc ! En très peu de temps, le phénomène devient général : Domino récidive plusieurs fois, suivi de Joe Turner, de Little Richard, de l'éclectique Chuck Berry et même d'un bluesman de Chicago, au style certes très singulier, Bo Diddley, bientôt suivis par de très nombreux autres artistes noirs. Le nombre de disques noirs franchissant la barrière jusqu'alors hermétique qui séparait les hit-parades blancs et noirs devient tellement élevé que vers 1960 cette séparation fait figure d'anachronisme et le quasi officiel magazine du disque *Billboard* la supprime définitivement le 30 novembre 1963.

Les critiques et les historiens saluent en général très justement le rôle incomparable et très concret de pont entre les races qu'a joué la musique négro-américaine. Il est de fait que les artistes noirs les plus éclectiques ont réussi une carrière auprès du public blanc. Ce qu'ils ne relèvent cependant la plupart du temps pas, c'est qu'au fur et à mesure que les formes de musique noire sont devenues populaires chez les Blancs, elles cessent presque aussitôt de l'être chez les Noirs qui, en contrepartie, ont créé de nouvelles expressions musicales cherchant dans un mouvement spontané de défiance à conserver la spécificité et l'âme *(soul)* noires.

Pour la première fois également, une musique du Sud, le rock and roll — blanc et noir — devient populaire auprès des Blancs du Nord. Il s'agit de la première victoire concrète du Sud sur le Nord depuis la guerre de Sécession, certes limitée à un domaine culturel spécifique, mais qui marque de façon très significative une réémergence de la culture sudiste dans l'Amérique yankee, très comparable et très parallèle à l'émergence de l'identité et de la culture noires dans l'Amérique blanche.

Toujours est-il que le rock and roll après avoir envahi l'Amérique tout entière atteint l'Europe vers 1957-1958, charriant bien nettement dans ses sillons le blues et la tradition musicale noire.

3. **Le coup de pouce de l'Europe.** — Pendant l'entre-deux-guerres, le blues était en Europe uniquement connu des amateurs de jazz qui en faisaient une source quasiment tarie de leur musique favorite. La venue en 1951 de Big Bill Broonzy en Europe était ainsi saluée comme la tournée du « dernier chanteur de blues vivant », titre que se décernait lui-même le grand musicien noir, trop

heureux de pouvoir supprimer à l'avance toute concurrence génante. Malgré tout, cette nouvelle possibilité commerciale réussissait à filtrer auprès de certains bluesmen, avivée encore par les premiers voyages à Chicago d'amateurs européens tel celui des Français Jacques Demêtre et Marcel Chauvard qui, en 1959, témoignaient de la toujours grande vitalité de cet art parmi les Noirs du ghetto en écrivant, à leur retour, une retentissante série d'articles pour la revue *Jazz Hot*.

La vogue du rock and roll atteint d'abord la Grande-Bretagne avant le reste du continent, suscitant çà et là d'intéressantes vocations artistiques, l'ouverture massive du marché du disque à la musique populaire américaine et préparant le public européen à de nouvelles expériences musicales.

Alors que le blues était resté jusqu'alors la propriété exclusive et tatillonne des amateurs de jazz la venue en Europe de Fats Domino, Little Richard ou autres Chuck Berry suscitait de plus en plus d'interrogations sur les sources de cette musique jugée si excitante. C'est ainsi que les tournées européennes de bluesmen qui se succèdent d'abord de façon sporadique puis de plus en plus fréquemment pour culminer en 1962 avec le triomphal « American Folk Blues Festival » drainent un public important de jeunes qui n'ont cure des barrières et qui considèrent que le rock and roll et le blues font partie d'un même ensemble.

Avec la création de la revue *Blues Unlimited* en Grande-Bretagne en 1962, c'est une véritable recherche musicologique et historique qui commence alors, rendue encore plus indispensable par l'absence quasi totale d'études américaines en ce domaine. Vers 1963-1964, John Lee Hooker, Muddy Waters, Jimmy Reed, Lightnin' Hopkins, Sonny

Boy Williamson (Rice Miller), Howlin' Wolf, Memphis Slim qui restent les favoris des habitants les plus âgés des ghettos noirs américains, deviennent aussi les vedettes des jeunes Européens qui les reçoivent avec enthousiasme, les enregistrent, les filment, les interviewent et de plus en plus jouent et chantent leur musique !

D'innombrables groupes de rock et de blues se constituent un peu partout, et d'abord et surtout en Grande-Bretagne — Animals, Yardbirds, Groundhogs, T-Bones, Bluesbreakers, Moody blues et bien sûr Rolling Stones — imitant d'abord leurs idoles, les bluesmen noirs américains, avant de trouver leur propre voie. Ce courant musical européen empruntant largement au blues ne s'est jamais tari — d'Eric Clapton et Fleetwood Mac à Nine Below zero et Patrick Verbeke — mais il appartient selon nous à une autre histoire. Par contre, il nous concerne ici par ses conséquences sur le blues noir américain : multiplication des possibilités de travail (concerts, gravure de disques) qu'emprunteront largement les musiciens noirs, certains se fixant même en Europe (Memphis Slim, Champion Jack Dupree, Eddie Boyd) ; initiation constante des jeunes Européens qui, de façon continue jusqu'à aujourd'hui, découvrent le blues noir à travers les versions qu'en donnent des musiciens pop, puis deviennent parfois des amateurs de blues acharnés dont le nombre ne cesse de croître, élargissant encore de façon surprenante l'assise européenne de cette musique. Au débit de ce courant, il faut relever une tendance à la stylisation de cette musique — d'autant plus vive selon que les musiciens sont plus ou moins coupés du public négro-américain — qui se reflète largement dans les innombrables enregistrements réalisés par des

compagnies européennes. Enfin, et sans doute surtout, le succès considérable aux Etats-Unis mêmes de groupes comme les Rolling Stones va jouer un rôle important dans la reconnaissance du blues en tant que tel par le public blanc américain.

4. **Reconnaissance du blues par l'Amérique blanche.** — Ce phénomène s'est fait en deux temps qui correspondent à deux bouleversements successifs de la musique populaire américaine.

A) *Le « blues revival »*. — Durant les années 30 et 40, Greenwich Village, le quartier intellectuel de New York, avait été le centre d'un courant libéral, fortement socialisant, qui préconisait le « retour aux arts simples du peuple » et en particulier à la musique folklorique. Basée sur les travaux d'éminents musicologues, Alan Lomax et Charles Seeger, qui avaient démontré en l'enregistrant l'existence d'un énorme répertoire folklorique toujours très répandu dans les zones rurales, particulièrement des Etats du Sud, toute une école de musiciens et d'intellectuels prétendait continuer cette tradition américaine en chantant la vie quotidienne sur des airs simples et avec une instrumentation acoustique, à l'instar de leurs modèles ruraux. Ce courant « folk urbain » attira au long des années autour de Pete Seeger (le fils de Charles), Burl Ives ou Cisco Houston, interprètes quasi philosophiques de ce répertoire, d'autres musiciens venus souvent par hasard à New York et qui, présentés comme des bardes modernes (tel Woodie Guthrie), s'installaient parfois définitivement à Greenwich Village et devenaient à leur tour des piliers de ce courant contestataire, fraternaliste, antiraciste et fortement prosyndical. Plusieurs musiciens de blues ainsi émigrés à New York ont aussi fait partie de ce mouvement

« folk » : Leadbelly, Sonny Terry, Brownie Mac Ghee, Alec Seward, Josh White. Mais le public de Greenwich Village exigeait avant tout d'eux la recréation de thèmes folkloriques qui remontaient à l'aube du blues *(John Henry, Yellow gal, Midnight special)* et n'avaient plus à rien voir avec la réalité de la musique noire contemporaine qui n'avait bien sûr jamais cessé d'évoluer.

Alors que le blues électrique des ghettos des grandes villes était de toute évidence au sens propre du terme un folklore vivant, il était totalement ignoré de ces intellectuels new-yorkais et de leurs musiciens favoris dont l'œuvre évoque aujourd'hui irrésistiblement de désuètes et bien artificielles veillées au coin du feu. Toujours est-il cependant que ce courant musical a eu plusieurs conséquences importantes : il a été le premier à révéler aux Yankees l'existence de traditions musicales proprement américaines ; il a aussi pour la première fois permis à des musiciens noirs de blues de se produire devant un public « éclairé » de Blancs du Nord.

L'audience d'abord extrêmement limitée de ce courant « folk » va progressivement s'élargir jusqu'à bouleverser complètement la musique commerciale américaine. Devenu au fur et à mesure des années 50 la musique favorite des campus universitaires — dont l'importance intellectuelle, sociologique et démographique n'a cessé de croître après la guerre — le « folk urbain », affirmatif d'une nouvelle attitude de la jeunesse yankee, éclate littéralement au début des années 60, rejetant autant les *crooners* chers à l'Amérique profonde que le rock and roll jugé trop commercial. Avec Bob Dylan, Joan Baez, Buffy Sainte-Marie, Dave Van Ronk, la chanson à la mode devient protestataire et acoustique, prétendant perpétuer la tradition folklorique améri-

caine, c'est-à-dire en fait la seule qui ait jamais existé, celle des Etats du Sud.

Grâce à cette ouverture, un énorme courant d'intérêt touche toutes les musiques sudistes, à la condition absolue et nécessaire qu'elles soient interprétées sur des instruments acoustiques. C'est ainsi que la forme la plus ancienne de la musique country, l'old-time, connaît une véritable renaissance *(revival)*; mais aussi le bluegrass, musique certes totalement acoustique mais pourtant remarquablement moderne et élaborée. Le blues suscite aussi un énorme intérêt, pas celui qu'on entend quotidiennement sur les stations de radio noires mais parce qu'acoustique, celui des bluesmen d'avant guerre dont on s'aperçoit de l'énorme influence qu'ils ont eue sur toute la musique folklorique blanche et dont on savoure les compositions en écoutant des albums qui repiquent leurs vieux 78 tours.

La curiosité aidant, on s'aperçoit que certaines de ces figures légendaires dont la guitare et la voix se débattent avec difficulté au milieu du grattement des disques usagés, sont encore vivantes : ils sont toujours dans leurs petits villages du Sud, cultivent leurs champs et ne jouent souvent plus que pour un auditoire très localisé. Ils restent éberlués devant ces jeunes Yankees qui, guitare en bandoulière, viennent s'aventurer dans ces hameaux entièrement noirs et sans crier gare frapper un soir à leur porte pour annoncer que sur les campus universitaires de New York, Washington, Boston, Chicago ou Los Angeles, tout le monde connaît leur musique. Mississippi John Hurt, Bukka White, Skip James, Son House, Furry Lewis sont soudain projetés sur les scènes d'énormes festivals où eux, fondateurs de cette « musique de nègres », ignorés et méprisés

pendant si longtemps, sont soudain applaudis par des milliers de jeunes Blancs qui découvrent avec respect et émotion ces « légendes vivantes ».

Ce « blues revival » culmine entre 1962 et 1965 : les concerts se multiplient, le festival de Newport présente un gigantesque programme de blues, des compagnies de disques (Vanguard, Arhoolie, Bluesville, Testament, Delmark) se consacrent largement ou exclusivement à ce blues. Une nouvelle fois, de multiples expéditions passent le Sud rural au peigne fin, enregistrant d'anciennes figures oubliées et découvrant aussi des bluesmen jusqu'alors ignorés. C'est ainsi que plusieurs excellents musiciens vivant dans des régions isolées et qui jouaient depuis toujours le blues sans but commercial entament de fructueuses carrières qui les conduiront, pour certains, sur les scènes européennes ou asiatiques. Mance Lipscomb, Mississippi Fred Mac Dowell, Robert Pete Williams, pour ne citer que les plus remarquables, démontrent avec insistance la pérennité de cette tradition rurale du blues qui, pour n'avoir plus été commercialement viable après la guerre, n'en a pas moins continué à exister dans toutes les zones à fort peuplement noir.

Sentant souffler le vent, les avisés John Lee Hooker, Lightnin' Hopkins, Big Joe Williams abandonnent leurs orchestres réguliers et débranchent leurs guitares électriques afin de faire une nouvelle carrière sur les scènes universitaires en tant qu' « authentiques bluesmen campagnards ».

B) *De « Rollin' Stone » aux Rolling Stones et retour.* — Inévitablement cependant, ce *blues revival* frénétiquement acoustique découvre ses limites. Plusieurs jeunes Yankees continuent leur recherche et s'aperçoivent qu'à côté d'eux et depuis toujours,

les Noirs des villes où ils habitent, à Chicago notamment, jouent un blues certes électrique mais qui continue indubitablement la tradition du Delta.

Ce mouvement d'intérêt reçoit un considérable renfort de la part des groupes britanniques, en particulier les Rolling Stones, qui connaissent vers 1964-1965 un succès énorme en Amérique avec des blues adaptés des disques gravés par des interprètes noirs. Mais il ne s'agit pas cette fois de *cover-versions* qu'on expurge ou dont on tait la provenance. Mike Jagger et Brian Jones de passage à Chicago vont jouer dans les clubs du ghetto noir avec Howlin' Wolf et clament à la TV américaine que toute leur musique et jusqu'au nom de leur groupe provient en droite ligne du blues de Chicago.

Un jeune étudiant blanc de cette ville, l'harmoniciste Paul Butterfield, fonde un groupe racialement mixte et grave un album de blues électrifié, *Born in Chicago*, à destination du jeune public blanc du Nord. Ce sera le premier album de toute l'histoire du blues à atteindre le million d'exemplaires.

Dès lors, chaque marque de disques veut « son » groupe de blues électrique, composé de jeunes Blancs qui chantent le répertoire noir de Chicago. Avec l'énorme succès du blues de Floyd Jones, *On the road again*, arrangé par le groupe Canned Heat (qui tire son nom aussi d'un « classique » de Tommy Johnson) en 1968, on assiste à un véritable raz de marée. Une nouvelle musique populaire américaine est née dans les Etats du Nord du double parrainage des courants « folk urbain » et des groupes de blues électrique à la Butterfield. Dans tous les cas, l'apport noir a été considérable.

Force est cependant de constater que les véritables créateurs de cette musique n'ont récolté que les

miettes de cet engouement pour leur art. Certes, les universités, les festivals, les salles de concerts se sont aisément ouverts aux bluesmen noirs mais ceux-ci sont toujours apparus en marge au jeune public blanc, à l'exception d'un groupe d'amateurs fervents dont le nombre n'a heureusement cessé de se développer et qui s'expriment par le biais de leur excellente revue, *Living Blues.*

Quant à l'immense majorité des Noirs dont nous allons voir maintenant l'évolution des goûts musicaux durant ces deux dernières décennies, elle ne manifeste pas le moindre intérêt à l'égard de ce blues blanc qualifié comme tout le reste de la musique blanche de *drag-out music* (musique qui traînaille).

Mais l'évolution est telle ces dernières années que le blues lui-même a fini par apparaître d'essence blanche et est particulièrement prisé dans les milieux universitaires. Comme le note le grand historien du blues, le Britannique Paul Oliver (2) :

« Le changement le plus important (pour le blues) a été l'émergence de musiciens et d'orchestres blancs de blues... ce développement reflète l'utilisation du blues en tant que composante de la culture juvénile... Le blues passe ainsi d'une musique purement noire à une musique substantiellement internationale... Il s'agit certainement du développement le plus inattendu mais il s'est effectué. »

Mais, si les notes et les successions d'accords sont bien là, l'esprit d'origine du blues — une musique communautaire — subsiste-t-il encore ? Est-ce le même blues ?

II. — Les Noirs sans le blues

1. La révolution noire. — Si les Noirs avaient pu longtemps accepter le mépris et le rejet dans

(2) *Living blues*, n° 54.

lesquels les tenait l'Amérique blanche comme une fatalité immuable due à une « mauvaise » couleur de leur peau, l'indépendance des nations africaines sonna comme un réveil de leur conscience militante. La ségrégation sévissait toujours dans le Sud : elle interdisait à un Noir de prendre un café là où se trouvaient des Blancs ; lui réservait une place à l'arrière des autobus ; lui interdisait l'accès à la plupart des écoles et des fonctions et poussait le dérisoire jusqu'à l'odieux en séparant les races jusque dans les urinoirs publics. Ces perpétuelles brimades quotidiennes apparurent de plus en plus insupportables aux Noirs qui constituaient la majorité de la population de beaucoup d'Etats du Sud.

D'emblée, la résistance noire se groupa autour de ses églises, profondément marquées par le message libérateur de l'Ancien Testament et qui avaient constitué depuis la fin de l'esclavage la seule véritable structure morale et éducative du monde négro-américain. Grâce à l'autorité charismatique du pasteur Martin Luther King, une véritable lutte pour les droits civiques commença dans les années 50, utilisant comme armes principales la marche de protestation, massive et pacifique ; le refus de circuler ; et le boycott. Malgré les provocations incessantes du Ku Klux Klan et d'autres organisations extrémistes blanches qui multipliaient menaces, meurtres, dynamitages d'églises et d'écoles, les Noirs rejoignirent en masse les mouvements pour les droits civiques, gagnant une nouvelle dignité dans cet acte de courage ainsi qu'une audience accrue dans tout le pays et à l'étranger.

Après le succès du boycott des autobus ségrégationnistes de Montgomery (Alabama) en 1956, leur cause ne cessa de vaincre sur tous les fronts. L'une après l'autre, les lois ségrégationnistes furent

déclarées anticonstitutionnelles. La ségrégation de fait qui régnait encore dans de nombreuses villes du Nord fut la première à céder sous la pression des militants noirs. Le Sud, à son tour, dut reculer mais opposa point par point une farouche résistance à l'application des lois antiségrégationnistes. Avec l'émergence d'organisations noires prônant une réponse violente aux violences blanches, la lutte armée entre Blancs et Noirs dans le Sud paraissait à terme inévitable si Washington n'appuyait pas avec plus de conviction les mouvements pacifistes du pasteur King.

Pendant la campagne électorale de 1960, les frères Kennedy intervinrent directement pour faire libérer Martin Luther King, alors condamné à quatre mois de pénitencier, ce qui leur valut une énorme popularité auprès des Noirs. Elu, John Kennedy utilisa tous les moyens à sa disposition pour promouvoir les droits des Noirs qui avaient fait la démonstration de leur force et de leur maturité mais les ségrégationnistes livrèrent une rude bataille de procédure et il fallut attendre la vigoureuse politique de Lyndon Johnson et janvier 1964 pour que la Chambre des Représentants inscrive les droits civiques des Noirs dans la Constitution. L'un après l'autre, les Etats du Sud durent céder, le Mississippi livrant un baroud de déshonneur jusqu'en 1967. Les Noirs votèrent alors en masse, protégés par les militants de leurs organisations et parfois par la garde nationale. Dès lors, la ségrégation vola en éclats et, à la fin des années 60, on peut dire qu'elle avait totalement disparu du Sud.

Cependant, les frustrations inhérentes à la lenteur du combat, l'insupportable vie des ghettos avaient entraîné une montée de la haine et de la violence chez certaines organisations extrémistes comme les

« Panthères noires » d'Eldrigde Cleaver ou les « Musulmans noirs » de Malcolm X, qui tournaient en dérision l'obtention de l'égalité civique et demandaient surtout l'égalité sociale, économique et culturelle et le respect de l'identité noire. En 1967, la Conférence pour le pouvoir noir réunissant la plupart des organisations extrémistes lança un appel à « la partition des Etats-Unis en deux Etats séparés, l'un blanc, l'autre noir ».

Davantage ! L'assassinat de John Kennedy en 1963, très durement ressenti ; celui de Malcolm X en 1965 et surtout celui de Martin Luther King en 1968 provoquèrent une tragique réaction parmi les jeunes Noirs. Les années 1967 et 1968 donnèrent lieu à de sanglantes émeutes dans tous les ghettos, les émeutiers détruisant dans une violence désespérée leur environnement jugé odieux et invivable. Jamais, la coupure entre Noirs et Blancs n'avait menacé si dangereusement la stabilité des Etats-Unis.

Après une brève période de flottement, l'Amérique sut réagir avec sagesse et audace. En quelques mois, de multiples lois furent votées assurant l'égalité des chances devant l'emploi et l'éducation ; l'accès à de nombreux emplois et fonctions comprit un quota réservé aux Noirs. La discrimination raciale devint illégale et punissable par la loi. Pour la première fois, des politiciens noirs accédèrent aux postes de responsabilité : Los Angeles, Cleveland, Washington élirent des maires noirs. Au cours des années 70, les villes du Sud suivirent l'exemple (Atlanta, Birmingham, Mobile...), ce qui aurait paru inconcevable quelques années plus tôt. Surtout, les médias s'ouvrirent très largement aux Noirs : des journalistes de couleur entrèrent en nombre important dans toutes les chaînes de TV et de radio ; les héros noirs se multiplièrent dans les films et

les séries télévisées, diffusant une image valorisante du Noir dans la société américaine.

2. **Quand le blues devient soul.** — Comme durant toutes les périodes précédentes de l'histoire du peuple négro-américain, cette révolution noire a eu des répercussions immédiates sur la musique, forme toujours privilégiée d'art et de communication. Le monde noir avait brutalement émergé de ses luttes récentes, gagnant en quelques années la dignité et le respect de son identité.

Le blues, sous une forme ou sous une autre, plus ou moins commercialisé, arrangé, adapté, modernisé, avait jusque vers 1960 constitué l'ossature principale de toute la musique populaire noire, même si de notables exceptions s'étaient toujours manifestées.

Par ailleurs, dans les années 50, la vogue du rock and roll qui avait permis à de nombreux artistes noirs de se faire apprécier du public blanc, les coupe presque toujours de l'affection du public noir, comme si celui-ci n'appréciait ni l'adaptation musicale nécessaire de ces artistes à la sensibilité blanche, ni sans doute leur tentative de séduction jugée inconvenante. Chuck Berry est par exemple nommément accusé de « faire le nègre pour amuser les blancs » par plusieurs écrivains noirs au début des années 60. Il devient difficile à un artiste noir de plaire aux Blancs sans être accusé d'oncle-tomisme.

Progressivement et implicitement, c'est toute l'attitude des Noirs dans le passé que dénoncent des voix de plus en plus nombreuses. Le blues qui avait été l'expression culturelle principale des Noirs les plus pauvres et les plus exploités apparaît comme lié à une condition dégradante dont on ne veut plus

entendre parler. Par contre, l'Eglise conduit la lutte de libération des Noirs et sa tradition musicale — le gospel — gagne encore en faveur.

Ray Charles, pianiste et chanteur initialement fortement influencé par Charles Brown, avait connu un important succès auprès des jeunes Noirs à la fin des années 50 en introduisant en force les ingrédients de la musique religieuse dans la musique profane. Mais devenu rapidement une vedette des cabarets chics d'Hollywood et de Las Vegas, il avait rapidement perdu l'intérêt de ce jeune public de couleur.

Celui-ci délaisse de plus en plus les évocations en demi-teintes, la discipline métrique et poétique du blues et du rhythm and blues et exige des messages simples sur des rythmes de plus en plus dansants et compliqués.

Au cours des années 60, alors que la musique traditionnelle noire est de mieux en mieux acceptée et appréciée par les Blancs, les Noirs inventent une nouvelle forme d'expression issue des gospels et des traditions religieuses. Il s'agit aussi de se démarquer le plus possible de l'Amérique blanche. On s'appelle frère *(brother)* et sœur *(sister)* et on est réuni dans une communauté solidaire et fraternelle qui brille par son âme *(soul)*. Cette musique « soul », comme on commence à l'appeler, trouve ses prédicateurs, Wilson Pickett, Otis Redding, Aretha Franklin, et surtout l'extraordinaire James Brown qui personnifie à lui seul cette nouvelle identité noire. La basse, souple et puissante, dirige désormais l'orchestre qui riffe à l'infini sur un seul accord insistant jusqu'à l'obsession. Présence charismatique et attitude scénique violente et provocatrice, James Brown fait monter la tension en prêchant un frénétique *Say it loud! (Dites-le très fort)* et le public, enflammé, répond :

« I'm black and I'm proud ! » (Je suis noir et j'en suis fier !).

On peut, sans trop exagérer, dire que la musique américaine est largement noire. Après les super-sophistiquées vedettes de la marque de Detroit, Tamla-Motown, dont la musique soul se pare de violonnades sirupeuses et de chœurs langoureux, la musique noire commerciale devient le domaine d'élection de l'arrangement, des effets sonores et de l'affectation en tous genres, cette tendance triomphant vers le milieu des années 70 par la transformation de la soul en disco, musique une fois encore reprise par le reste de l'Amérique puis par l'Europe et le monde entier.

La roue tourne désormais très vite. Après le disco, le funky et aussi le rap, le break, le smurf, Michael Jackson — une ex-vedette de la Soul — est le chanteur américain à la mode et aussi le mieux payé de tous. Les Noirs donnent désormais officiellement le *la* aux innovations musicales des Etats-Unis ! Le rap, révolte des ghettos urbains, est aussi — malgré ses attitudes provocantes — un vaste phénomène commercial.

Avec ces idoles qui font danser les adolescents de toutes nationalités, comme le blues paraît loin, bien qu'Anita Ward lançant d'une voix coquine un tentant *Ring my bell* (*Sonne à ma porte*, mais aussi *Fais vibrer ma sonnette*) reste dans la plus pure tradition noire. Mais ceci est peut-être une autre histoire.

2. **Maintien limité du blues dans la musique noire.** — Dans le contexte que nous venons de décrire, seuls quelques très rares artistes de blues ont pu continuer à connaître un succès national auprès de leurs compatriotes, certains autres — les bluesmen des

années 50 et quelques rares nouveaux venus — se sont largement tournés vers le public blanc, européen et américain, devenu le principal support commercial de cette musique. Enfin le blues s'est maintenu, de façon certes limitée mais assez active cependant, dans les zones — en général les plus isolées et les plus défavorisées — où il avait pris naissance.

A) *Le blues commercial des années 60 et 70.* — Seul un blues ultrasophistiqué, profondément marqué par les sons et les méthodes d'enregistrement de la musique soul puis disco, réussit à plaire substantiellement aux jeunes Noirs. La plupart des grands noms de l'après-guerre ne font plus du tout recette et ne conservent les faveurs que du public négro-américain le plus âgé et le plus souvent seulement dans certaines villes privilégiées (Chicago, Oakland-San Francisco, Memphis). Seul l'omniprésent B. B. King réussit parfaitement à s'adapter à ces nouvelles exigences, tout en préservant l'essentiel de sa musique. Après un bref passage à vide au milieu des années 60, le langoureux blues en mineur *The thrill is gone*, gravé en 1967, et dans lequel la voix du chanteur se fond en fin de morceau dans un océan de violonnades, permet à B. B. King de remonter au sommet des hit-parades. Il a réussi l'exploit de s'y maintenir jusqu'à aujourd'hui, devenant incontestablement le principal bluesmen de l'Amérique noire et un peu aussi cet « ambassadeur du blues », rôle qu'il affectionne particulièrement et qui l'a conduit jusque sur les scènes soviétiques !

Deux de ses émules de toujours, Little Milton et Bobby Bland, en suivant encore une fois ses traces et en adaptant leur blues au disco et à la soul, ont

réussi à demeurer substantiellement populaires. Junior Parker, Lowell Fulson, Freddie King ont connu d'occasionnels succès auprès du public noir, bien que le dernier cité — prématurément décédé en 1976, un chanteur puissant et un remarquable guitariste — ait réussi l'essentiel de sa carrière auprès du public rock. Il ne faut pas non plus négliger des artistes « soul » — comme Little Johnny Taylor, Ted Taylor ou O. V. Wright — qui ont régulièrement maintenu une dose certaine de blues dans leur musique.

Mais le blues le plus intéressant, tout en étant commercialement viable auprès des Noirs, que cette période ait engendré est incontestablement encore venu de Memphis, cette fois autour de la marque Stax et d'excellents producteurs comme Steve Cropper ou Al Jackson Jr. Tenante d'une musique soul très pure (inspirée au départ par l'œuvre d'Otis Redding dont Cropper était le guitariste), que plusieurs remarquables artistes ou groupes personnifient parfaitement (les Bar-Keys, Booker T. & the MG's, Jimmy Hugues, Rufus et Carla Thomas, Johnnie Taylor...), le « Memphis Sound » de la compagnie Stax a constamment favorisé un son notablement plus bluesistique que celui des grands labels de l'époque destinés au jeune public négro-américain.

Le principal bluesman de cette compagnie a été *Albert King* (1924-1993). Originaire du Mississippi, chanteur et guitariste tout autant influencé par Joe Turner et Robert Nighthawk et que par B. B. King auquel on l'a trop souvent comparé, Albert King a remarquablement réussi à conserver une certaine saveur du blues du Delta à travers un rythme et des arrangements fortement marqués par la musique soul qui lui ont valu les faveurs du public

noir. Après une petite carrière à Chicago et à Saint Louis, c'est l'application à sa musique du son « Stax » par le producteur Al Jackson Jr qui a permis à Albert King d'enregistrer de nombreux et excellents blues qui ont souvent été autant de succès commerciaux. La constance même de cette réussite commerciale, rarissime dans cette période peu favorable au blues, a fortement influencé la musique des artistes noirs encore actifs dans cet idiome à Memphis et à Chicago (titres : *Let's have a natural ball ; I'll play the blues for you ; Angel of mercy ; I wanna get funky ; The hunter*).

B) *Les poches de résistance et d'isolation.*

a) *Le ghetto de Chicago.* — Le blues de Chicago — très connu en France par de régulières tournées de musiciens — s'est relativement bien maintenu dans les quartiers noirs (surtout le West Side), et trouvé un public dans le North Side étudiant.

Là aussi, l'intérêt grandissant des jeunes intellectuels blancs a apporté une indispensable bouffée d'air à un art qui semblait en voie de disparition. De très nombreux clubs présentant régulièrement du blues se sont ainsi ouverts autour de Lincoln Village, le « Saint-Germain-des-Prés » de Chicago. En outre, les efforts de quelques-uns, Blancs et Noirs, ont réussi récemment à convaincre la mairie et les édiles d'aider le blues de Chicago, désormais salué comme une tradition musicale locale appréciée dans le monde entier : un festival annuel et de nombreux programmes de radio sont financés par des crédits municipaux ; plusieurs bourses sont allouées à de jeunes bluesmen pour enregistrer ou parfaire leur art et le blues fait partie de l'enseignement musical de plusieurs écoles des quartiers noirs. Cette reconnaissance officielle du blues a

indiscutablement encouragé une certaine revitalisation du blues parmi les jeunes Noirs, surtout des classes aisées, qui découvrent ainsi des racines que leurs parents, les jugeant honteuses, avaient voulu enfouir.

Cependant, ce que le blues de Chicago a donné de plus intéressant durant la période récente est une sorte de « néo-West Side sound » — approfondissement du style créé par Otis Rush et Magic Sam qui préfigurait en fait la réémergence des accentuations du gospel dans la musique profane — qui se traduit donc par l'adjonction heureuse de nombreux éléments de la musique soul : brisures du rythme, nouvelles suites d'accords et surtout autonomie de la basse électrique qui, sortant des canevas habituels, joue un rôle de plus en plus déterminant.

Les artistes les meilleurs et les plus représentatifs de ce courant peuvent être :

Fenton Robinson (1935), fortement influencé au départ par B. B. King et T-Bone Walker, mais qui a rapidement incorporé les éléments du « West Side sound » dans son style. Il n'a pu que récemment émerger de nombreuses difficultés personnelles pour récolter les fruits de son long travail souterrain. Ses compositions très originales *(As the years go passing by, Somebody loan me a dime, The getaway, I hear some blues downstairs)* ainsi que son jeu de guitare d'une flamboyance exceptionnelle le placent désormais au plus haut niveau du blues contemporain.

Jimmy Dawkins (1935), lui aussi chanteur-guitariste, est un artiste trop introverti pour espérer atteindre le grand succès populaire auquel il aspire. Son jeu de guitare qui utilise essentiellement les ressources de la gamme mineure décrit bien l'amertume désespérée qui transparaît dans des pièces splendides et passionnées comme *All for business* ou *Welfare line.*

Luther Allison (1939), après avoir été un des piliers du blues de Chicago dans les années 60 a tout essayé pour parvenir au succès, incluant de très nombreux éléments du rock et de la soul dans sa musique. Grâce à son sens de la scène, il a fini par obtenir un triomphe surprenant en France où il fait actuellement l'essentiel de sa carrière. Exilé volontaire de

Chicago, il n'est cependant jamais aussi bon que dans les blues lents où son style déclamatoire et dramatique évoque ses années d'apprentissage dans le ghetto.

Le chanteur-guitariste *Jimmy Johnson* (1928) a longtemps été un musicien de soul et sa reconversion tardive au blues a été fortement encouragée par la reconnaissance locale et internationale de cet art. Très influencé par Otis Rush, dont il a fait partie de l'orchestre, il pratique une musique extrêmement moderne, mélange parfaitement efficace de blues et de soul.

On peut dire à peu près la même chose de *Lonnie Brooks* (1933) qui ajoute en plus de fortes réminiscences du jeu du néo-orléanais Guitar Slim, dans le style duquel Brooks avait enregistré plusieurs faces dès les années 50 sous le pseudonyme de Guitar Junior. Grâce à sa maîtrise de la scène et à de réels talents de compositeur *(Two-headed man, Voodoo daddy)*, Brooks s'est récemment imposé comme un des meilleurs représentants du Chicago blues.

Le chanteur-guitariste *Magic Slim* (1937), de son vrai nom Morris Holt, a lui aussi incorporé bien des éléments du « West Side sound » de son mentor Magic Sam, tout en retenant néanmoins une très forte influence du Delta qui le place davantage dans la lignée de certains musiciens des années 50 (Eddie Taylor en particulier). Infatigable pilier des petits clubs du ghetto pendant des lustres, il a enfin obtenu la reconnaissance du public américain et surtout européen.

Il faudrait aussi citer Eddie Shaw, Johnny Littlejohn, Mighty Joe Young, Son Seals, Lacy Gibson, Eddie C. Campbell, Andrew Brown, Buster Benton, Byther Smith, Michaël Coleman...

Grâce à la reconnaissance locale, national et internationale de sa valeur, le blues de Chicago a ainsi aujourd'hui une scène encore relativement importante, permettant à de nombreux artistes de poursuivre dans cet idiome musical une carrière, certes modeste par rapport aux énormes succès des chanteurs noirs de variétés, mais suffisamment satisfaisante pour vouloir persévérer. On assiste même à l'émergence de très jeunes musiciens noirs ayant toujours vécu dans le Nord et qui se tournent vers

le blues sous l'influence de leurs parents, souvent eux-mêmes des artistes de blues (Lurrie Bell, Freddie Dixon, Vaan Shaw Jr) ou grâce à l'écoute de nombreux albums de Chicago blues gravés ces dernières années (Billy Branch, Maurice John Vaughn). Ce phénomène reste cependant encore trop limité pour qu'on puisse vraiment parler d'un rajeunissement du Chicago blues. Il faut saluer aussi la réémergence de chanteuses — rares dans le blues de l'après-guerre — autour de Koko Taylor, telles que Zora Young, Sylvia Embry, Bonnie Lee, Big Time Sarah et Valerie Wellington.

Pour l'instant, force est de reconnaître que tous les artistes dont nous venons de parler, s'ils se sont réellement faits connaître durant la dernière décennie, ne sont en aucun cas des nouveaux venus : ils sont tous nés dans la région du Delta, ont tous plus de quarante ans et ils jouaient depuis des années dans d'obscures tavernes du ghetto de Chicago. Le monde extérieur les a découverts mais eux étaient là depuis très longtemps.

b) *Le Sud profond.* — Lieu de naissance du blues, les Etats du Sud profond (Mississippi, Arkansas, Tennessee, Louisiane, Alabama) sont certainement l'endroit d'Amérique où le blues demeure le plus populaire parmi la population noire. Nous avons d'ailleurs vu que la « soul » sudiste pratiquée à Memphis restait bien plus imprégnée de blues que les autres nouvelles musiques noires.

Cependant, si les musiciens de blues sont en nombre relativement important dans cette région, ils jouent pour des scènes extrêmement réduites, souvent limitées à un quartier (West-Memphis), une bourgade (Forest City, Hernando) ou même un village (Coldwater, Senatobia). En outre, comme aucune compagnie de disques ne s'intéresse réel-

lement à leur musique et que le blues, là plus qu'ailleurs, est la forme d'expression des Noirs les plus pauvres et les moins éduqués, bien peu ont réussi à enregistrer des disques et à se faire connaître hors de leur communauté d'origine, la plupart n'ayant d'ailleurs même pas essayé.

Cependant, ici aussi, on assiste à une reconnaissance locale du blues, considéré jusqu'alors comme une musique de « sauvages » par les Blancs et comme d'origine maléfique par les Noirs. La restauration de Beale Street à Memphis, l'ouverture de nouveaux clubs de blues dans le centre blanc de la ville, la création d'un musée du blues à Clarksdale, le financement officiel du Delta Blues Festival, les activités en faveur du blues du Center for Southern Folklore et de l'Université du Mississippi, la création de récompenses comme le W. C. Handy Awards, la présence dans cette région de chercheurs renommés comme David Evans ou Bill Ferris sont des signes qui ne trompent pas : les élites locales dans leur ensemble commencent à considérer le blues comme une importante forme d'art indigène ayant influencé une bonne partie de la musique populaire contemporaine. Les possibles retombées financières et touristiques du blues, à l'instar de celles obtenues par Nashville dans la country music, sont aussi pour beaucoup dans ce regain d'intérêt. Toujours est-il que cela devrait permettre à certains artistes de se faire mieux connaître dans le futur. Jusqu'à présent seuls quelques rares musiciens de blues du Sud profond ont pu ou su sortir ces dernières années de l'anonymat.

Toutes les villes un peu importantes abritent d'intéressantes scènes du blues, souvent peu faciles à pénétrer mais qui révèlent généralement des artistes très originaux qui, enracinés très forte-

ment dans la longue tradition du Delta blues, n'en incorporent pas moins de nombreux éléments de la musique noire moderne, soul ou disco.

Les zones rurales — petits villages, hameaux entièrement peuplés de Noirs, voire fermes isolées — géographiquement et psychologiquement difficiles d'accès ont pratiquement toutes leurs musiciens locaux qui maintiennent vivante la riche tradition musicale de cette région. Là aussi, il est certain que des centaines d'artistes exercent leurs talents, souvent probablement très grands, dans l'incognito le plus total hors leurs communautés d'origine. La découverte à la fin des années 70 de musiciens de la stature de la chanteuse-guitariste Jessie Mae Hemphill et surtout de R. L. Burnside, qui dirige un remarquable petit orchestre local depuis plus de vingt ans, démontre la pérennité étonnante du Delta blues, alors que les critiques évoquent régulièrement sa mort depuis trente-cinq ans !

Par contre, et d'une façon *a priori* surprenante, les années 80 ont vu une forme de Soul-blues sudiste qu'on croyait à jamais commercialement non viable réapparaître dans les Hit-Parades locaux avec des labels tels que Malaco ou La Jam et des artistes — souvent des vétérans ressurgissant de l'ombre — comme Z. Z. Hill, Latimore, Denise La Salle et surtout le superbe Bobby Rush. S'agit-il d'un renouveau durable d'un blues fortement modernisé ? Peut-être aussi l'expression d'un acquis culturel régional qui s'appuie sur des traditions toujours vivaces : tous les Noirs du Sud peuvent-ils vraiment se reconnaître dans Michael Jackson ou Ice Cube ?

c) *La Californie.* — Alors que le rhythm & blues californien de Charles Brown ou T-Bone Walker passait de mode auprès des nouvelles générations de Noirs durant les années 60, le blues continuait

une existence souterraine dans les quartiers noirs de Watts et d'Oakland.

Venu de Houston à Los Angeles durant les années 60, *Albert Collins* (1932-1993) est un guitariste très original. L'emploi systématique des gammes mineures avec une attaque fulgurante lui permet d'adapter le blues traditionnel de cette région aux sons modernes du Funk. Il n'a véritablement été révélé au grand public que dans les années 80 grâce à son association avec le label Alligator. Son long et obscur travail dans les clubs californiens a cependant considérablement marqué le blues de cette région, la plupart des jeunes musiciens qui s'y révèlent reconnaissant son influence.

Le chanteur-guitariste *Phillip Walker* (1937) est aussi un de ces musiciens souterrains de très haut niveau qui maintiennent vivante la tradition texano-californienne. Il incorpore de nombreux éléments de rock, de soul, de country music et de musiques latines à son répertoire. Son style de guitare, souple et vivace, est un heureux mélange des influences de Lafayette Thomas, T-Bone Walker ou B. B. King.

Johny Heartsman (1937) multi-instrumentiste, guitariste très original, arrangeur, producteur a lui aussi fortement marqué le blues californien. Omniprésent dans les studios, sa musique est ouverte à de multiples influences, notamment hispaniques. Il n'a pas effectué la carrière qu'il mérite.

Le chanteur-pianiste *Omar Sharriff-Dave Alexander* (1938) s'est formé à la robuste influence des pianistes de boogie-woogie, Jerry Lee Lewis inclus, ainsi qu'au jazz d'un Horace Silver. Compositeur plein de verve et d'ampleur, le meilleur pianiste de blues actuel, Sharriff (ex-Alexander) a découragé par son caractère et la conduite absurde de sa carrière toute tentative de lui permettre d'obtenir le succès que son talent devrait lui procurer.

Il faudrait citer Sonny Rhodes, J. J. Malone, Troyce Key, Smokey Wilson... Ces vétérans ou semi-vétérans ont maintenu vivante une tradition locale, l'ont fait évoluer et passer à la génération suivante.

Celle-ci s'est révélée dans les années 80, connaissant un succès international non négligeable.

Robert Cray (1953) est le principal artiste de la jeune génération noire californienne qui marie blues, soul, funk. Magnifique guitariste dans la stricte lignée d'un Heartsman, Cray, après des débuts remarquables, marque le pas et vise trop le passage sur MTV pour être enthousiasmant.

Plus proche des racines du Texas ou même du Delta, *Joe Louis Walker* (1953) est le concurrent direct de Cray. Excellent guitariste, chanteur, compositeur et showman, il a gravé quelques albums mémorables.

Mais, avec les années 70-80, la Californie connaît un nouveau brassage de populations et donc de musiques. Le blues bénéficie de l'apport de musiciens venus chercher fortune et soleil sur la côte Ouest où des groupes de rock fortement marqués par le blues (Hot Tuna, Jefferson Airplane, Steve Miller, Canned Heat...) ont créé un vaste courant d'intérêt pour le blues. John Lee Hooker, Shakey Jake, George Smith — un grand harmoniciste très personnel — s'insèrent dans la scène californienne qu'ils marquent de leur empreinte et de leur expérience. Mais le blues californien intègre ces influences extérieures sans perdre le swing souple et subtil, hérité du jazz, qui demeure sa marque essentielle.

Charlie Musselwhite (1944) originaire du Delta, élevé à Memphis a commencé sa carrière de bluesman à Chicago auprès de Muddy Waters et Little Walter. Il s'installe en Californie au début des années 70 et y marque fortement le blues local. D'abord présenté comme le rival de Butterfield — tous deux Blancs ont fait leurs premières armes à Chicago —, Musselwhite s'est imposé comme un des vrais innovateurs de l'harmonica. Son association avec le guitariste Robben Ford a donné *Tell me where have all the good times gone*, un des tout meilleurs albums des années 80.

William Clarke (1951), un élève direct de George Smith, est aussi un puissant harmoniciste, compositeur de blues intelligents et sensibles. Sa musique, pleine de verve et de swing, représente ce qu'il y a de meilleur sur la scène californienne.

Rod Piazza (1947), un autre disciple de George Smith

et Shakey Jake, également harmoniciste puissant et carré, anime un excellent orchestre où brille son épouse, la talentueuse Honey Alexander.

Ce néo-blues californien, essentiellement blanc, — représenté également par Paul De Lay, James Harman, Mark Ford... — anticipe avec quelques années d'avance un nouveau blues boom qui, au début des années 90, va faire du blues une musique définitivement commerciale, mixte et internationale.

III. — Le blues boom des années 90

Alors qu'on annonçait avec insistance et des trémolos dans la plume la mort du blues, celui-ci a resurgi avec une force insoupçonnée au début de la dernière décennie du XX^e siècle.

Le succès de Stevie Ray Vaughan, un musicien de rock-blues au style exacerbé, des Fabulous Thunderbirds, un groupe d'Austin dominé par l'excellent harmoniciste Kim Wilson, avait ouvert la voie. John Lee Hooker, toujours à l'affût d'un come-back, fracassait les hit-parades avec *The healer*, en association avec le guitariste de rock, Santana. Une soudaine vague déferle, d'une ampleur sans précédent, plus forte encore que dans les années 60 : le blues est de nouveau à la mode. La réédition de l'œuvre de Robert Johnson, certainement pas un des bluesmen les plus faciles à écouter, atteint des chiffres de vente considérables, suivie par de multiples rééditions et nouvelles parutions. Tout le monde se met à faire du blues, y compris d'anciens adeptes du hard rock comme Gary Moore...

Mais ce nouveau blues boom arrive bien tard pour les bluesmen de la tradition communautaire noire. Celle-ci survit par-ci par-là, surtout forte dans ses fiefs sudistes. Le chitlin circuit, ce réseau de bars

et clubs noirs du Sud, possède ses vedettes comme Lynn White ou Bobby Rush qu'on ne voit nulle part dans les grands festivals de blues, où quelques vétérans comme Hooker sont surtout entourés de jeunes adeptes du blues, Blancs comme Noirs, qui s'adressent à un public largement international pour qui le blues est une musique qui semble plus authentique que les habituels produits du show business.

Car désormais le blues est une musique internationale dont la forme est figée dans la copie de modèles historiques prestigieux. Les musiciens sont souvent très compétents, mais n'ont plus avec leur auditoire ce rapport communautaire que les bluesmen noirs avaient avec les leurs au moment de la ségrégation. Le blues à la mode signifie aussi son arrivée sur les réseaux de modulation de fréquence américains, la télévision câblée, les clips vidéo... Ce marché très intéressant sur le plan financier édulcore considérablement la nature profonde de cette musique : cela se traduit par une grande compétence musicale mais un appauvrissement parfois accablant des thèmes abordés et de leur traitement. Même des artistes comme Robert Cray ou Joe Louis Walker composent des blues plus proches de la littérature à l'eau de rose que de Robert Johnson ou Charlie Patton.

Le blues à la mode crée aussi une inflation de disques, rarement de bon niveau, d'ouvrages vite faits, d'exégètes enthousiastes mais brouillons.

Le blues, sorti — définitivement ? — de son contexte ethnique qui lui a assuré sa force, s'impose dans le monde entier. Il engendre de très nombreuses vocations, du Japon à l'Argentine, de l'Australie à la Russie sans oublier la France où quelques musiciens talentueux (Verbeke, Milteau, Benoît Blue

Boy, Deraime...) ont créé une scène locale non négligeable.

Mais le blues est à la mode parce qu'on discerne dans cette musique un fonds d'authenticité, un réservoir de *feeling*. Continuera-t-il d'être si prisé s'il perd les qualités qui le font rechercher ?

CONCLUSION

Le blues est aujourd'hui universellement accepté et reconnu partout comme une source majeure d'influence de la musique populaire contemporaine ainsi que, de plus en plus, comme une musique à part entière. Le blues engendre de nouvelles vocations dans le monde entier et se pose comme une alternative aux sons mécanisés du système médiatique. Cependant, il a très largement cessé d'être une force populaire auprès des Noirs américains qui l'ont créé.

Ce paradoxe n'est cependant surprenant qu'en apparence. En effet, comme nous pensons l'avoir démontré, le blues a été avant tout l'expression artistique et populaire des Noirs américains pendant une phase de leur histoire : celle qui va de la fin de l'esclavage à leur émancipation légale dans la société américaine.

Rejetés, humiliés, méprisés, dévalorisés et physiquement persécutés par un système ségrégationniste odieux, les Noirs, illettrés et sans passé historique visible auquel se raccrocher, ont fait d'une simple forme de chanson populaire, le blues, une parole individuelle tout autant que communautaire. Débarrassés de la ségrégation, les Noirs ont pensé aussi se débarrasser du blues qui en était le commentaire individuel et social.

Les problèmes des Noirs d'aujourd'hui ne sont plus ceux des Noirs sudistes ruraux de la période ségrégationniste. Ils s'expriment bien davantage dans d'autres formes de musique et de chant, tel le rap urbain. Le blues a aujourd'hui une existence

propre, très largement hors des préoccupations des communautés noires américaines.

Récupération médiatique ? Académisme ? Nouveau langage musical bien en rapport avec la crise morale et sociale du monde d'aujourd'hui ? Quel que soit son avenir, le blues ne sera jamais plus en tout cas ce qu'il a été. Mais n'est-ce pas le lot de toutes les formes d'art ?

Le blues, par sa puissance émotionnelle et la profondeur des sentiments qu'il exprime, renvoie à l'essentiel de l'âme humaine, cette trame fondamentale de sang, de sueur, de larmes, de désirs et de frustrations.

Le blues original parle ce langage. Il est plein du long calvaire des esclaves noirs en terre américaine, et si ses blue-notes et ses douze mesures résonnent aujourd'hui partout dans le monde, c'est bien que le message de ce douloureux itinéraire a été, au moins en partie, entendu et compris.

BIBLIOGRAPHIE

BAS-RABERIN (Philippe), *Le blues moderne*, Paris, Albin Michel, 1979.

BAS-RABERIN (Philippe) (éd.), *Les incontournables du blues*, Paris, Filipacchi, 1994.

COHN (Larry), *Nothing but the blues*, New York, Abbeville, 1993.

DANCHIN (Sebastian), *B. B. King*, Valence, Limon, 1993.

GODRICH (John) et DIXON (R. M. W.), *Blues and Gospel records, 1902-1942*, 3e éd., Londres, Storyville, 1983.

HERZHAFT (Gérard). *Encyclopédie du blues*, 3e éd., Paris, Seghers-Laffont, 1990. (Aux Etats-Unis : *Encyclopedia of the blues*, Arkansas Press, 2e éd., 1994).

HERZHAFT (Gérard), *La Country-Music*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984.

HERZHAFT (Gérard), *John Lee Hooker*, Valence, Limon, 1991.

HOFSTEIN (Francis), *Le Rhythm and Blues*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1991.

HOFSTEIN (Francis), *Muddy Waters*, Valence, Limon, 1994.

LEADBITTER (Mike), SLAVEN (Neil) et FANCOURT (Les), *Blues Records, 1943-1970*, vol. 1 et 2, Londres, Ris, 1987-1994.

LEVET (Jean-Paul), *Talking that talk*, Paris, Nathan, 1992.

OLIVER (Paul), *The story of the blues*, Londres, Penguin, 1972.

PALMER (Robert), *Deep blues*, New York, Viking, 1981.

SACRE (Robert), *Negro Spirituals et Gospel songs*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993.

SCOTT (Frank), *Down home guide to the blues*, El Cerrito, Accapella, 1991.

Soul Bag, revue spécialisée sur le blues, 25, rue Trézel, 92300 Levallois-Perret.

SÉLECTION DISCOGRAPHIQUE

Nous proposons cent références pour établir une discothèque de base sur le blues. Tous ces Compact Discs sont, en principe, distribués en France. Mais la politique fluctuante des éditeurs et des distributeurs fait du disque un « produit » hélas particulièrement volatil.

American folk blues festival, 1962, 1963, 1964, 1965 (L + R CDLP 42022-23-24-25).
Authentic excello R & B (Ace CDCHD 492).
Blues at Newport, 1964 (Vanguard 662247).
The blues came down from Memphis (Charly CD 67).
Canned heat blues (Tommy Johnson, Furry Lewis, Ishman Bracey) (Bluebird BMG ND 90648).
An early chess blues anthology (Vogue 660531).
Chicago, the blues today, vol. 1, 2 et 3 (Vanguard 662079, 662117, 662118).
Living Chicago blues, vol. 1, 2, 3 et 4 (Alligator ALCD 7701, 02, 03, 04).
Masters of the Delta blues (Yazoo 2002).
Saint Louis blues (Yazoo 1030).
The slide guitar, vol. 1 (Columbia 467251).
Texas Blues (Arhoolie CD 352).
Texas ALEXANDER (Matchbox 2001).
Big MACEO, *The king of the Chicago blues piano* (Arhoolie CD 7009).
Blind BLAKE, *Ragtime guitar's foremost fingerpicker* (Yazoo 1968).
Lonnie BROOKS, *Bayou lightning* (Alligator 4714).
Big Bill BROONZY, *Good time tonight* (Columbia 46219).
Charles BROWN, *All my life* (Bullseye CD 9501).
R. L. BURNSIDE, *Bad luck city* (Fat Possum 1001).
Leroy CARR, 1930-1935 (Magpie 07).
Paul BUTTERFIELD, *Born in Chicago* (Elektra 7294).
William CLARKE, *Blowin' like hell* (Alligator ALCD 4788).
Albert COLLINS, *Frostbite* (Alligator 4719).
Robert CRAY, *Bad influence* (Mercury 830245-2).
Arthur « Big Boy » CRUDUP, *That's all right mama* (Bluebird BMG ND 90653).
Gary DAVIS, *Early recordings* (Yazoo 1023).
Jimmy DAWKINS, *Tribute to Orange* (Black & Blue 59556-2).
Willie DIXON, *The big three trio* (Columbia 467248).
Fats DOMINO, *Walking to New Orleans* (Bear Family BCD 15541).
Champion Jack DUPREE, *Blues for everybody* (Charly CD 243).
Sleepy John ESTES, 1935-1938 (Black & Blue 59245-2).
Blind Boy FULLER : *East Coast piedmont style* (Columbia 467923).
Lowell FULSON, *Reconsider baby* (Charly BM 48).
Jazz GILLUM, 1935-1946 (BOB 14 CD).
Buddy GUY, *A man and the blues* (Vanguard 662078).
Johnny HEARTSMAN, *Sacramento* (Crosscut 1018).
John Lee HOOKER, *The legendary modern recordings* (Ace CDCH 315).
Lightnin' HOPKINS, *The gold star sessions* 1 and 2 (Arhoolie CD 330 et 337).
Son HOUSE, *Father of the Delta blues* (Columbia 471662).
Howlin' WOLF, *The complete recordings* (Chess CD Red Box 7).
Mississippi John HURT, *Today !* (Vanguard 662077).
Elmore JAMES, *King of the slide guitar* (Charly CD Red Box 4).
Skip JAMES, *Today !* (Vanguard 662076).

Blind Lemon JEFFERSON, *King of the country blues* (Yazoo 1069).
Jimmy JOHNSON, *Johnson's whacks* (Delmark DD 644).
Lonnie JOHNSON, *Steppin' on the blues* (Columbia 467252).
Robert JOHNSON, *The complete recordings* (Columbia 46222).
Blind Willie JOHNSON, *Praise god, i'm satisfied* (Yazoo 1058).
Albert KING, *I'll play the blues for you* (Stax CDSKD 969).
The best of B. B. KING, vol. 1 et 2 (Ace CD 199 et 908).
Freddy KING, *Just pickin'* (Modern Blues MBLX CD 721).
LEADBELLY, *King of the twelve string guitar* (Columbia 467893).
J. B. LENOIR, *Alabama blues* (L + R CDLR 42001).
LIGHTNIN' SLIM (Flyright FLYCD 47).
Mance LIPSCOMB, *Texas songster* (Arhoolie CD 306).
Little WALTER, *The chess years* (Chess CD Red Box 5).
Magic SAM, *West Side soul* (Delmark DD 675).
MAGIC SLIM & the teardrops (Wolf CD 120849).
Tommy McCLENNAN, 1939-1942 (Travelin' Man CD 06).
Fred McDOWELL, *Mississippi blues* (Arhoolie CD 304).
Brownie Mc GHEE, *The folkways years* (Folkways 40034).
Blind Willie Mc TELL, *The early years* (Yazoo 1005).
MEMPHIS JUG BAND, vol. 3 (JSP CD 608).
Memphis MINNIE, *Hoodoo lady* (Columbia 467888).
Roy MILTON (Ace CDCHD 308).
Mississippi SHEIKS, *Stop and listen* (Yazoo 2006).
Buddy MOSS (Travelin' Man CD 05).
Muddy WATERS, *The Complete Chess Recordings* (Chess CD Red Box 3).
Charlie MUSSELWHITE, *Tell me where have all the good times gone* (Crosscut BR 103).
Junior PARKER, *Mystery train* (Rounder CD SS 38).
Charlie PATTON, *Founder of the Delta blues* (Yazoo 1020).
Rod PIAZZA, *Harpburn* (Black Top 1087).
PROFESSOR LONGHAIR, *Rock'n roll gumbo* (Verve 519746-2).
Ma RAINEY, *Black bottom* (Yazoo 1071).
Jimmy REED, *Bright lights big city* (Charly BM 17).
Fenton ROBINSON, *Somebody loan me a dime* (Alligator ALCD 4705).
Jimmy ROGERS, *Chicago blues* (Vogue 660540).
Dr ROSS, *Boogie disease* (Arhoolie CD 371).
Otis RUSH, *The classic recordings* (Charly CD 217).
Slim HARPO, *I'm a king bee* (Ace CDCHD 510).
Bessie SMITH (BBC CD 602).
George SMITH, *Harmonica ace* (Ace CDCHD 337).
Otis SPANN, *Blues never die* (OBC CD 530-2).
Roosevelt SYKES (Yazoo 1033).
Tampa RED, *The story of the guitar wizard* (EPM 157892).
Sonny TERRY, *The folkways years* (Folkways 40033).
Big Joe TURNER, *The complete 1940-1944* (Official 80001).
Joe Louis WALKER, *The figt* (Hightone CD 8012).
Phillip WALKER, *Someday you'll have these blues* (Hightone 8032).
T-Bone WALKER, *T-Bone blues* (Atlantic 8020).
WASHBOARD SAM, *Rockin's my blues away* (Bluebird BMG ND 9065).
Casey Bill WELDON and Kokomo ARNOLD (Yazoo 1049).
Junior WELLS, *Hoodoo man blues* (Delmark DD 612).
Bukka WHITE (Travelin' Man CD 03).
Josh WHITE (BOB 7).
Lynn WHITE, *Love and happiness* (Waylo 269512).
Big Joe WILLIAMS, *Shake your boogie* (Arhoolie CD 315).
John Lee « Sonny boy » WILLIAMSON, vol. 1 et 2 (EPM 760 et 158102).
Sonny Boy WILLIAMSON (Rice Miller), *The chess years* (Chess CD Red Box 1).
Jimmy WITHERSPOON, *Blowin' in from K.C.* (Ace CDCHD 279).

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Chapitre I — **Le blues ?** 6

Chapitre II — **Naissance du blues** 11

I. La musique des Noirs durant l'esclavage, 12 — II. Affirmation d'une culture noire après l'émancipation, 17.

Chapitre III — **Fixation et maturation du blues** 27

I. L'industrie du disque découvre le blues, 27 — II. Emergence de styles régionaux, 31 — III. L'immigration noire pendant l'entre-deux-guerres : ses conséquences sur l'évolution du blues, 43.

Chapitre IV — **Nouveaux Noirs et nouveau blues** 57

I. Les grands bouleversements du monde noir, 57 — II. Le blues de l'après-guerre, 62.

Chapitre V — **Reconnaissance internationale du blues** 86

I. Le blues sans les Noirs, 86 — II. Les Noirs sans le blues, 101 — III. Le blues boom des années 90, 118.

Conclusion 121

Bibliographie 123

Sélection discographique 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juin 1994 — N° 40 555

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2844 **La conquête spatiale**
J.-L. Dega

2845 **Les nouveaux instruments financiers**
E. Delattre

2846 **La Mitteleuropa**
J. Le Rider

2847 **Biologie de la conscience**
J. Delacour

2848 **Le marché de l'histoire**
G. Thuillier et J. Tulard

2849 **La télégestion**
P.-O. Giffard

2850 **Histoire de la vieillesse**
J.-P. Bois

2851 **Histoire de la psychosomatique**
H. Kamieniecki

2852 **L'audit financier**
J. Raffegeau, P. Dufils et D. de Ménonville

2853 **La protection des logiciels**
A. Bertrand

2854 **L'art abstrait**
A. Bonfand

2855 **Le Conseil d'Etat**
Y. Robineau et D. Truchet

2856 **La femme dans la société française**
T. Blöss et A. Fricket

2857 **La psychosynthèse**
M. Pellerin et M. Brès

2858 **Henry VIII et le schisme anglican**
J.-P. Moreau

2859 **Les stratégies de croissance dans les entreprises**
H. Baumert

2860 **L'économie du Portugal**
M. Drain

2861 **Les jeux vidéo**
B. Jolivalt

2862 **Les applications de la géologie**
R. Dars

2863 **Le système politique de la Chine populaire**
J.-P. Cabestan

2864 **La sexologie**
P. Brenot

2865 **L'évolution de l'entreprise**
M. Refait

2866 **Le tribunal des conflits**
S. Petit

2867 **Hobbes et la morale politique**
A.-L. Angoulvent

2868 **Leibniz**
R. Bouveresse

2869 **La biologie de la mémoire**
G. Chapouthier

2870 **Histoire de l'écologie**
P. Acot

2871 **Le contentieux de l'environnement**
Y.-H. Bonello et J.-M. Fedida

2872 **Le droit international de la sécurité sociale**
S. G. Nagel et C. Thalamy

2873 **La science de l'information**
Y.-F. Le Coadic

2874 **Les grands problèmes de population**
J.-L. Mathieu

2875 **L'économie suisse**
A. Schoenenberger et M. Zarin-Nejadan

9 782130 465447